Inhalt

37. Jahrgang Nr. 1–2/2011

Aufsätze

Stefan Kiekel
Kurt Esmarch und das »Hamburger Hafenkonzert«. Über das Selbstverständnis eines Rundfunkpioniers und die Gründe für ein erfolgreiches Format **3**

Tassilo Schneider
Amerikanische Lösungen für deutsche Probleme? Der nicht-kommerzielle Rundfunk in den USA **18**

Stefan Rauhut und Erik Koenen
Von Zwischenstand zu Zwischenstand. Wissenschaftliche Literatur- und Informationsversorgung für die Kommunikationswissenschaft und die Medienwissenschaft **25**

Dokumentation
Birgit Bernard
Eine rundfunkhistorische Rarität. »Werkpausen«-Mitschnitt aus dem Jahre 1937 für die Forschung zugänglich **36**

Forum

Dissertationsvorhaben **42**

Anne-Katrin Weber
Fernseh-Schauen. Zur öffentlichen Präsentation einer neuen Technologie in London, Berlin und New York, 1928–1939 **43**

Berber Hagedoorn
Repurposing Television's Past: Re-Screening, History and Memory in the Multi-Platform Era (provisional title) **45**

Julia Schumacher
Egon Monk. Zeitgeschichte im Fernsehen **46**

Alina Laura Tiews
Vertriebenenintegration durch Film und Fernsehen in DDR und Bundesrepublik 1949–1990 **48**

Julia Metger
Auslandskorrespondenten im Ost-West-Konflikt, Moskau 1965–1985 (Arbeitstitel) **50**

Hans-Ulrich Wagner
»Gehirn einer Stadt«. Vor 80 Jahren wurde das neue Funkhaus in Hamburg seiner Bestimmung übergeben **53**

Andreas Dan
»Die Olympischen Spiele 1936 im NS-Rundfunk«. Ein neues Internet-Angebot des Deutschen Rundfunkarchivs **56**

Dietrich Leder
Ran an den Fußball. Vor 50 Jahren startete die ARD-»Sportschau« **59**

Jörg Hennig
Geräte bedienbar machen. »Die Gesellschaft für Technische Kommunikation e. V.« (tekom) **63**

Rezensionen

Hardy Gundlach (Hg.)
Public Value in der Digital- und Internetökonomie. (Jo Trappel) **67**

Stephan Weichert/Leif Kramp/Alexander von Streit
Digitale Mediapolis. Die neue Öffentlichkeit im Internet (Michael J. Eble) **69**

Christiane Fennesz-Juhasz/
Gabriele Fröschl/Rainer Hubert/
Gerda Lechleitner/Siegfried Steinlechner (Hg.)
Digitale Verfügbarkeit
von audiovisuellen Archiven
im Internet-Zeitalter.
Beiträge zur Tagung der Medien Archive Austria
und des Phonogrammarchivs
der Österreichischen Akademie
der Wissenschaften. Dietrich Schüller
zum 70. Geburtstag.
(Peter Dusek) **70**

Bernhard Pörksen/Wolfgang Krischke (Hg.)
Die Casting-Gesellschaft.
Die Sucht nach Aufmerksamkeit
und das Tribunal der Medien
(Christine W. Wijnen) **71**

Meike Vogel
Unruhe im Fernsehen.
Protestbewegung und öffentlich-rechtliche
Berichterstattung in den 1960er Jahren
(Heiner Stahl) **72**

Sammelrezension

Gunther Eschke/Rudolf Bohne
Bleiben Sie dran!
Dramaturgie von TV-Serien
Arno Meteling/Isabell Otto/
Gabriele Schabacher (Hrsg.)

»Previously on …«
Zur Ästhetik der Zeitlichkeit
neuerer TV-Serien
(Christian Hißnauer) **73**

Florian Blum
Dynamik in TV-Wissensmagazinen.
Theorie und Praxis am Beispiel
von Kopfball (ARD), Galileo (Pro7)
und neues (3sat)
(Kathrin Lämmle) **75**

Marcel Machill/Markus Beiler/
Johannes R. Gerstner (Hrsg.)
Medienfreiheit nach der Wende.
Entwicklung von Medienlandschaft, Medienpolitik
und Journalismus in Ostdeutschland
(Heiner Stahl) **76**

Lutz Warnicke/Nadine Baethke/Juliane Wagnitz
Der Breitensport im DDR-Fernsehen.
Seine prinzipielle Berücksichtigung
in der Sportberichterstattung und die Leipziger
Turn- und Sportfeste als Fernsehhöhepunkte
der Breitensportbewegung
(Gabi Langen) **77**

Anna Souksengphet-Dachlauer
Text als Klangmaterial.
Heiner Müllers Texte
in Heiner Goebbels' Hörstücken
(Golo Föllmer) **79**

Stefan Kiekel

Kurt Esmarch und das »Hamburger Hafenkonzert«.

Über das Selbstverständnis eines Rundfunkpioniers und die Gründe für ein erfolgreiches Format

Bis heute ist das »Hamburger Hafenkonzert« nicht nur eine der beliebtesten Sendungen des Norddeutschen Rundfunks, sondern eine der traditionsreichsten Radiosendungen weltweit. 1929 wurde am frühen Sonntagmorgen das erste »Hafenkonzert« aus dem Hamburger Hafen gesendet. Die Nordische Rundfunk AG (Norag) beschritt damit einen Weg, der die Tradition des sonntäglichen Frühkonzerts mit populärer Unterhaltungsmusik und modernen Formen der Rundfunkreportage in einem betont maritimen Programm vereinigte. Dass die Sendung schon bald zum akustischen Aushängeschild des Hamburger Senders avancierte, war vor allem dem Sprecher Kurt Esmarch zu verdanken. Über drei Jahrzehnte und durch drei politische Systeme moderierte der Seemann und Journalist Esmarch die Sendung in seinem ganz eigenen Stil. Der Aufsatz widmet sich dem »Hamburger Hafenkonzert« dabei nicht nur unter radiohistorischen Gesichtspunkten, sondern bezieht sowohl die Perspektive der Lokal- und Schifffahrtsgeschichte als auch – zum ersten Mal – die Person Kurt Esmarch mit in die Betrachtung ein. Er leistet damit einen Beitrag zur Entstehungs- und Erfolgsgeschichte einer legendären Radiosendung.

Die Geburtsstunde des »Hafenkonzerts« 1929 fiel in die Phase intensiver Programmdiskussionen bei der Nordischen Rundfunk AG (Norag). Im fünften Jahr seines Sendebetriebes befand sich der Hamburger Sender in einer sowohl organisatorisch-infrastrukturellen als auch programmatisch-inhaltlichen Grundsatzdebatte über die Möglichkeiten des neuen Mediums Radio.[1] Noch fehlte es der Norag an einem spezifischen Senderprofil. So verwundert es nicht, dass das Programm sowohl von den Verantwortlichen als auch von den Hörern zunächst als zu beliebig und zu beziehungslos zu seinem norddeutschen Sendebezirk stehend empfunden wurde. Trotz des ehrgeizigen Ausbaus des Hamburger Senders mit seinen Nebenstellen in Kiel, Hannover, Bremen und Flensburg ließ die angestrebte »Entwicklung zum Eigengesicht der Noragsender«[2] noch gründlich zu wünschen übrig. Dieser Tatsache waren sich der Doppelvorstand Hans Bodenstedt und Kurt Stapelfeld schmerzlich bewusst, hatte man doch durch Hörerbefragungen ein »immer lebendiger werdende[s] Interesse der geistig schaffenden Kräfte am Funk und das wachsende Verlangen des Hörers nach bodenständiger Kultur« festgestellt.[3]

1. Vorgeschichte: Norag-Programmdiskussionen in den 1920er Jahren

Im Rückgriff auf die besonderen regionalen und mentalen Eigenheiten des niederdeutschen Sendebezirks zwischen Nord- und Ostsee fanden Bodenstedt und Stapelfeld Ende der 1920er Jahre einen einfachen und doch so naheliegenden Ausweg aus der Diskussion über das zukünftige Programmprofil der Norag. Sie entwickelten ein Programmprofil, das niederdeutsche Sprache, Literatur und Kultur förderte und das aus der Region und für die Region kommen sollte. Im Geschäftsbericht des Senders war 1929 nachzulesen:

»Unter Eigenheit ist nicht nur die Eigenheit der niederdeutschen Sprache und der Volksgebräuche zu verstehen, sondern vor allen Dingen die Besonderheit des niederdeutschen Charakters, der künstlerische und kulturelle Belange ganz anders empfindet wie zum Beispiel der Märker oder der Süddeutsche. Selbst bei einem so internationalen Begriff, wie es der Sport ist, kann man das bereits erkennen. Norddeutsche Übertragungen (Sportübertragungen) verlangen eine erheblich kühlere, sachlichere Behandlung des Stoffes als Berliner, und das norddeutsche Empfinden für Humor ist ein so eigenartiges, daß es schwer aus anderen Quellen als aus dem Gebiet selbst gespeist werden kann. Dazu kommt der be-

---

1 Zur Vorgeschichte des Rundfunks in Norddeutschland siehe die erschöpfenden Darstellungen von Horst O. Halefeldt: Ein Sender für acht Länder: Die Norag. In: Archiv für Sozialgeschichte 41(2001), S. 145–170, bes. S. 147–151; Wencke Stegemann und Hans-Ulrich Wagner: Hallo, hallo! Hier Radio!? Ein neues Medium verschafft sich Gehör: Der Rundfunk in Hamburg. In: Dirk Hempel und Friederike Weimar (Hrsg.): Himmel auf Zeit. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg. Neumünster 2010, S. 177–201, bes. S. 177–181.

2 Geschäftsbericht der Nordischen Rundfunk AG 1929, Hamburg, S. 23.

3 Ebd.

herrschende Einfluß des Meeres und aller Erscheinungen, die mit ihm in Zusammenhang stehen oder aus ihm ernährt werden: der Schiffahrt und der Fischerei zum Beispiel, die im Programm stark bevorzugt erscheinen müssen.«[4]

Das »Hafenkonzert« und sein maritimer Kontext sind zweifellos vor dem Hintergrund dieser inhaltlichen Neupositionierung zu sehen.

Daneben war die Programmdiskussion innerhalb der Norag geprägt von einem Grundkonflikt, wie er auch in anderen deutschen Funkhäusern in den Pionierjahren des Rundfunks kontrovers ausgetragen wurde: dem Zwiespalt zwischen Unterhaltung und Bildung. Noch hatte der Rundfunk seine gesellschaftliche Rolle und soziale Funktion nicht gefunden. Die visionären Möglichkeiten und ungeahnten Kräfte des neuen Mediums schienen noch ungebändigt und schrien geradezu nach Formgebung und Kanalisierung. Und so glichen die Programmverantwortlichen dem Zauberlehrling, der die Kräfte des Mediums genauso heilsam zum Volkswohl wie schädlich zur Massenverdummung entfesseln konnte. Entsprechend heftig entbrannte die Debatte über den Rundfunk als Element der Kulturpolitik. Zwei Schulen standen sich dabei zu Anfang noch unversöhnlich gegenüber. Erblickten die besorgten Geister im der leichten Muse verpflichteten, massenkompatiblen Rundfunk notgedrungen den Zerstörer des höheren bürgerlichen Bildungsideals, so betonten die progressiven Kräfte im Gegensatz gerade den kontemplativen Wert des Radios als Freizeit- und Zerstreuungsmedium fernab aller Bildungsabsichten. Gerade Intellektuelle und etablierte Kulturtreibende begegneten der ‚Unterhaltung' im Radio zunächst mit Misstrauen, meinten sie doch »sie suggerierte Passivität, konventionellen Geschmack, billigen Humor und Sentimentalität, reißerische Sensationen, Infantilismus, kitschige Exotik und voyeuristische Erotik.«[5] Dem gleichsam hehren wie wünschenswerten Einsatz des Rundfunks als ausschließlichem Mittel der Volksbildung standen allerdings die unbezweifelbaren Zwänge eines auf Rentabilität und Massenakzeptanz ausgerichteten Wirtschaftsunternehmens gegenüber. Die deutschen Rundfunkgesellschaften hatten sich nach anfänglich hitziger Debatte klar positioniert. Pendelte sich der Anteil leichter Unterhaltung reichsweit bei rund 30 Prozent des Gesamtprogramms ein, so übersprang der Bildungsanteil nur selten die Zehnprozentmarke.[6]

Auch die Norag hatte den Zwiespalt zwischen unterhaltendem und pädagogischem Anspruch schließlich mit Rücksicht auf die eindeutigen Präferenzen ihrer Hörer für sich aufgelöst: 1929 betrug der Anteil der Unterhaltungsmusik am Norag-Programm überdurchschnittliche 37 Prozent, ein Jahr später waren es sogar 44 Prozent.[7] Neben den erklärten Zielen der Norag, ein spezifisch norddeutsches Programm zu senden und den Unterhaltungssektor zur Hörerbindung und -gewinnung auszubauen, gab es aber noch einen weiteren Faktor, der ein Zustandekommen eines Formats wie des »Hafenkonzerts« erheblich beförderte. 1929 verzeichneten die Sendeverantwortlichen ein »ständig gestiegenes Interesse der Hörer an dem funkischen ‚Zeittheater'« und damit an einer relativ neuen Rundfunkkategorie: der Reportage.[8] Denn: »Reportagen, das ist nicht mehr zu verkennen, haben eine stark werbende Wirkung, sie erschließen neue Interessentenkreise und festigen das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Hörer und Rundfunkgesellschaft.«[9] Gleichzeitig war damit einem festgestellten Bedürfnis der Hörer nach Aktualität, ‚Dabeisein' und Unmittelbarkeit Rechnung getragen. Gerade für ein so unternehmungslustiges Format wie das »Hafenkonzert« und einen neugierigen Reporter wie Kurt Esmarch bot die Reportage völlig neue Möglichkeiten. »Dem Unternehmungsgeist des Inszenators sind anscheinend keine Grenzen gezogen. Er kann die vielseitigsten Bildungsbedürfnisse befriedigen, er hat aber darüber hinaus auch die Möglichkeiten zu Vorstößen in romantisches Land, in seltsame Milieus und ungewöhnliche Situationen«[10], schwärmte die Norag-Sendeleitung 1930 von den neuen Freiheiten des Reporters.

Das »Hafenkonzert« war so gesehen eine Art ‚Konzentrat' aus allen diesen Forderungen: Es kam von der Küste, unterhielt und erlaubte den unmittelbaren Einblick in die sonst verschlossene Welt der Seefahrt. Bereits mit der Erstausstrahlung des »Hafenkonzerts« am Sonntag, dem 7. Juni 1929, um 7.00 Uhr [!] von Bord des Dampfers »Antonio Delfino« erfüllten sich die hohen Erwartungen der Sendeleitung: Die Norag konstatierte stolz, dass die neue Sendung »wie zu erwarten war, in Hörerkrei-

4 Ebd. Zur Schärfung des niederdeutschen Profils der Norag in den 1920er Jahren siehe auch Stegemann und Wagner, 2010 (Anm. 1), S. 187–189.

5 Ludwig Stoffels: Kulturfaktor und Unterhaltungsrundfunk. In: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, München 1997, S. 623–640, Zitat, S. 630.

6 Renate Schumacher: Radio als Vermittler von Gegensätzen: ein Resümee. In: Leonhard, 1997 (Anm. 6), S. 1196–1208; S. 1196.

7 Geschäftsbericht der Nordischen Rundfunk AG 1930, Hamburg, S. 28. Der Anteil ernster Musik sank im gleichen Zeitraum von 12,5 auf 9 Prozent.

8 Geschäftsbericht der Nordischen Rundfunk AG 1929, Hamburg, S. 23.

9 Ebd.

10 Norag – das sechste Jahr. Jahrbuch der Nordischen Rundfunk AG, Hamburg 1930, S. 13.

sen stärksten Widerhall gefunden« hat.[11] Schon zur zweiten Folge übernahm der Sender Frankfurt die Sendung, bei der dritten Folge auch Stuttgart, dann Köln, bis ein deutscher Rundfunksender nach dem anderen folgte. Überall wurde das »Hafenkonzert« gehört: Sei es in Hamburg-Altona, Flensburg oder Kiel, sei es bei den deutschen Auswanderern in Brasilien, in Spanien, in Kanada oder New York – und natürlich an Bord deutscher Schiffe rund um den Erdball.

Binnen kürzester Zeit gelang es dabei auch dem Moderator Kurt Esmarch mit der von ihm entwickelten Sendung die Herzen der Radiohörer zu erobern. Esmarch selbst avancierte dadurch zu einem der populärsten Männer des deutschen Rundfunks der Vorkriegszeit. Seine ruhige, sonore Stimme war aus dem Radioprogramm für den Sonntagmorgen nicht mehr wegzudenken.

2. Kurt Esmarch – zur Biographie eines Rundfunkpioniers

Esmarchs Werdegang zeigt exemplarisch Stationen einer Rundfunkkarriere in den Pionierjahren des Radios, als es noch keine Journalistenschulen oder feste Ausbildungsschemata gab. Wie so viele seiner Berufskollegen in der Frühzeit des Mediums war Esmarch ein typischer ‚Self-made'-Rundfunkmann. Sein Weg zum Rundfunk war keineswegs vorbestimmt, vielmehr ging seine Lebensbahn zunächst in eine völlig andere Richtung. Esmarch war Seemann, Soldat, Hilfsschreiber beim Finanzamt, kaufmännischer Angestellter in einer Tuchgroßhandlung, bis er nebenberuflich zum Radio fand. Durch diesen anfänglich unsteten Lebenslauf schimmert jedoch ein Grundzug hindurch – die Faszination für die Möglichkeiten der Technik und die ständige Suche nach kreativen Herausforderungen.

Geboren wurde Kurt Esmarch am 1. Februar 1894 in Bergenhusen, Kreis Schleswig, wo sein Vater Harro Esmarch als Pastor tätig war. Dieser, ein Neffe Theodor Storms und des bekannten Mediziners Professor Friedrich von Esmarch, legte besonderen Wert auf eine humanistisch-musikalische Bildung seines Sprösslings. Dem ausgeprägten Interesse seines Sohnes für alle naturwissenschaftlich-technischen Fragen tat dies keinen Abbruch. Im Gegenteil: Esmarch entschloss sich, nach dem 1913 bestandenen Abitur und einer Ausbildung zum Maschinenschlosser, für die Laufbahn eines Marinebaumeisters bei der Kaiserlichen Marine. Am 1. April 1914 wurde Esmarch eingezogen. Dem ehrgeizigen Wunsch, später einmal riesige Linienschiffe oder moderne U-Boote zu konstruieren, machte der ausbrechende Erste Weltkrieg einen Strich durch die Rechnung. Esmarch fuhr zunächst zur See, wechselte in die Seeoffizier-Laufbahn und wurde später Ordonnanzoffizier in Kurland. Ohnehin ein ‚Jung von der Waterkant', prägte Esmarch die Zeit bei der Marine ein Leben lang. Mit Leib und Seele blieb Esmarch dem Meer verbunden. Ohne seine Erfahrungen als Marineoffizier, ohne das eigene Erleben der See, ist Esmarchs Enthusiasmus bei der Gestaltung des »Hafenkonzerts« nicht erklärbar.

Kurt Esmarch nach seinem Eintritt in die Kaiserliche Marine.
© Archiv Harro Esmarch

Sein Drang zur Technik ruhte auch im Krieg nicht, neue Technologien fesselten nach wie vor seine Phantasie. Nicht zuletzt deshalb beantragt er im Sommer 1918 die Versetzung zur Marinefliegerei, einer völlig neuen, jungen Waffengattung, die der Hauch des Abenteuers und des technischen Wagnisses umwehte. Zum 1. November 1918 wurde Esmarch zur Marineflieger-Abteilung nach Kiel-Holtenau versetzt, bis der Novemberumsturz alle Pläne

11 Die Norag. Offizielles Organ der Sender Hamburg, Kiel, Hannover, Bremen und Flensburg 6(1929), Nr. 24, 14.6.1929. Es erscheint bei der Gelegenheit angebracht, einen landläufigen Irrtum aufzuklären. Bis heute schmückt sich die »Hafenkonzert«-Redaktion mit dem gleichsam werbewirksamen wie beeindruckenden Titel »älteste Radiosendung der Welt«. Tatsächlich gebührt nach jüngster Auskunft der Guinness-Redaktion dieser Ehrentitel der Sendung »Grand Ole Opry« des Senders WSM Radio in Nashville, Tennessee, USA, die bereits fast fünf Jahre früher als das »Hafenkonzert«, am 28. November 1925, auf Sendung ging und ebenfalls bis heute gesendet wird. Die gleichwohl eindrucksvolle ‚Lebensleistung' des »Hafenkonzerts« schmälert diese Tatsache jedoch keineswegs.

über den Haufen warf: »Durch den Ausbruch der Revolution wurden die Marineflieger vor einem begeisterten Fliegerschüler bewahrt«,[12] schreibt er später im Rückblick auf sein bewegtes Leben. Wie so viele junge Männer seiner Generation stand Esmarch nach dem verlorenen Weltkrieg zunächst vor dem Nichts. Nach einer kurzen, überbrückenden Zeit bei den Zeitfreiwilligenverbänden der ehemaligen Kaiserlichen Marine begann Esmarchs anfangs noch unstete Suche nach beruflicher Erfüllung. Er wurde Hilfsschreiber beim Finanzamt, kaufmännischer Angestellter in einer Tuchgroßhandlung und über Umwege Journalist. Zeitgleich mit Esmarchs beruflicher Orientierung begann der Siegeszug des Rundfunks in Deutschland. Sofort war Esmarch von der neuen revolutionären Technik fasziniert. Unverhofft schien sich für den ‚gestrandeten' Marineoffizier eine berufliche Perspektive zu eröffnen, die sowohl seine Faszination für die Technik als auch seine kreative Begabung idealtypisch zusammenführte.

Bereits in seiner Jugend und später bei der Marine hatte Esmarch die spärliche freie Zeit zum Verfassen von Gedichten und derb-humorösen Kurzgeschichten genutzt. Früh war Lehrern und Vorgesetzten das literarische Talent des jungen Mannes aufgefallen. Doch was bringt eine schöpferische Ader, wenn sie keiner mitbekommt? Das junge Radio erschien ihm als Ideallösung, die seine Leidenschaften perfekt kombinierte: Die Verbindung von menschlicher Kreativität und technischer Pionierleistung. Als 1924 auch in Hamburg eine Rundfunkgesellschaft gegründet wurde, war Esmarch nur noch schwer im ‚zivilen' und ohnehin unbefriedigenden Berufsleben zu halten. Eine nebenberufliche Tätigkeit bei der Nordischen Rundfunk AG brachte ihn seiner großen Leidenschaft schon etwas näher. Am 1. Januar 1927 vollzog sich dann »die große Wende«[13] in seinem Leben: die ersehnte Festanstellung bei der Norag. Endlich, »fester Mitarbeiter des Rundfunks. Als verantwortlicher Schriftleiter der Norag-Zeitung, als Sprecher, Ansager, Reporter – kurz Mädchen für alles, wie es damals für Rundfunkmänner üblich war; Dienst durchschnittlich 14 Stunden am Tag. Dafür aber keinen Urlaub, keinen freien Tag. Begeisterung für das Neue, was da im Äther auftauchte, einfach nicht zu zähmen.«[14] Esmarch entwirft Konzepte, verliest die Nachrichten, geht als ‚rasender Reporter' auf Tour, schreibt Hörspiele – endlich ist der knapp 33-Jährige am Ziel seiner beruflichen Träume.[15] Der im Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt am Main archivierte journalistische Nachlass Kurt Esmarchs enthält eine Fülle von Zeugnissen seines vielfältigen Schaffens beim Rundfunk. So sind beispielsweise Esmarchs Berichte über die spektakuläre Rekordfahrt des »Opel-Raketenwagens« im Juni 1928 (»Im Glühschweif der Rakete«), seine regelmäßigen humoristischen Beiträge zur Norag-Zeitung (»Die lachende Norag«) oder das Hörspiel »D 13000« überliefert. Letzteres, 1930 dem Programmausschuss der deutschen Rundfunkgesellschaften angedient, entsprang ganz dem rundfunkbegeisterten und technikaffinen Naturell Esmarchs: Die fiktive Hauptfigur des Hörspiels, der bekannte Flieger Soltau, hat mit »einer Maschine aus eigener Konstruktion die Welt in Erstaunen gesetzt. Seine Maschine fliegt ohne eigenen Betriebsstoff, ist nur mit einer [!] Dynamo ausgerüstet, die ihre Antriebskraft aus dem Äther holt.« Während eines von der Welt mit Spannung verfolgten Transatlantik-Fluges kommt es zum Showdown zwischen Befürwortern und Gegnern Soltaus. Letztere versuchen den Flug durch Abschalten der Dynamomaschine zum Scheitern zu bringen und Soltau abstürzen zu lassen. »Und das Schicksal Soltaus liegt im Dunkel. Bis der Rundfunk die Landung des kühnen Piloten auf dem Flugplatz von Mitchelfield aus Amerika überträgt.« Bewusst hatte Esmarch das aus der eigentlichen szenischen Handlung sowie aus Rundfunkreportagen und Berichten zusammengesetzte Hörspiel als mehr oder weniger verdeckte Werbungssendung für den Rundfunk geschrieben: »Mit voller Absicht ist der Rundfunk als das aktuelle Nachrichtenmittel herausgestellt. […] Meine Absicht beim Verfassen des Hörspiels war die: den Hörern zu zeigen, was der Rundfunk wert ist und wie der Rundfunk arbeitet, wenn ein aktuelles Ereignis sich abspielt.«

Überregionale Bekanntheit jedoch sollte Esmarch erst ab Juni 1929 mit ‚seiner' Sendung erlangen – dem »Hafenkonzert«. Die Sendung war ‚sein Kind', er

12 Archiv Harro Esmarch. Maschinenschriftliches Manuskript von Kurt Esmarch: »So was wie'n Lebenslauf«, S. 1. Der Marine blieb Esmarch treu: 1940 wurde Esmarch als Oberleutnant zur See, später Kapitänleutnant, erneut eingezogen und diente als Kriegsberichterstatter bei der U-Bootwaffe und als Leiter verschiedener Soldatensender in Frankreich und Italien.

13 Ebd.

14 Ebd. In seinen Aufzeichnungen beschreibt Kurt Esmarch die erste Zeit beim Rundfunk: »Am 1. Januar 1927 holte die Norag mich als festen Mitarbeiter. Der Mitarbeiterstab bestand damals aus einigen wenigen Männern. Auf engstem Raum im grossen Postamt an der Binderstrasse zusammengepfercht, sassen wir um 8 Uhr morgens an unsern Schreibtischen und gingen um 10 Uhr abends nach Haus. Wer Sprech- und Ansagedienst hatte kam früher und ging dafür später. Sonntag gab es nicht. Der arbeitsreichste Tag war der 24. Dezember, die ‚Weihnacht der Einsamen', wo Bodenstedt [der Norag-Intendant] mit seinen Reportern in der Weihenacht die Menschen besuchte, denen kein Christbaum brannte.« Archiv Harro Esmarch. Kladde »Hafenkonzert«. Unveröffentlichtes Manuskript Kurt Esmarchs, o. D. [zirka 1960er Jahre], S. 2.

15 DRA. A 26-20/2, 28. August 1930, Hörspiel »D 13000« samt Schreiben Esmarchs an den Programmausschuss der deutschen Rundfunkgesellschaften. Bemerkenswert ist außerdem die Vielzahl der von Esmarch benutzten Pseudonyme. Werke von ihm finden sich unter den Namen Ernst Alberti, Harro Feddersen, Kurt Ernst Gustav oder – hauptsächlich bei den späteren humoristischen Schriften – Eusebius Bäffchen.

prägte sie und machte sie zu einem in ganz Deutschland bekannten, unverwechselbaren Markenzeichen des norddeutschen Rundfunks. Als Esmarch sich, mittlerweile 70-jährig, am 1. März 1964 mit seinem 1.289. »Hafenkonzert« von den Hörern verabschiedete, endete eine norddeutsche Rundfunkära. Insgesamt 35 Jahre war Kurt Esmarch verantwortlicher Redakteur des »Hafenkonzerts«. Nur selten bildeten Sendung und Moderator eine solche untrennbare Symbiose wie bei der bis heute existierenden Traditionssendung. Esmarchs Rundfunkbegeisterung war dabei der Schlüssel zum Erfolg: »[E]r war einer von jenen funkbesessenen Männern, die unter Hintansetzung ihrer eigenen Vorteile dazu beitrugen, den hohen Stand des deutschen Rundfunks vor dem Jahre 1933 mit zu erarbeiten und zu erhalten«, urteilte sein Vorgesetzter Hans Bodenstedt über seinen beliebtesten Reporter.[16] Charakteristisch war, dass Esmarch niemals seine Tätigkeit für das »Hafenkonzert« als ‚normale' journalistische Tätigkeit ansah. Für ‚seine' Sendung war ihm nur das Beste gut genug. Entsprechend hoch waren seine Ansprüche an sich, die Sendung und an seine Mitstreiter. Die Arbeit am »Hafenkonzert« deutete er folgerichtig nicht als ‚Arbeit' im landläufigen Sinne, sondern er verlangte von allen Beteiligten »reinsten Idealismus« bei der Gestaltung der Sendung, denn »ohne den Idealismus, ohne die innere Begeisterung, ohne die – sagen wir – Besessenheit wären wir nicht so weit gekommen.«[17] Schließlich sollte das »Hafenkonzert« eine Sendung sein, »die vollkommen aus dem Rahmen der übrigen Programme fiel. Sie sollte nach Teer und Tang riechen, sie sollte dem Hörer im Binnenland die Schiffahrt, die See und den Menschen der See, und die Häfen und ihre wirtschaftliche Bedeutung für unser Vaterland näher bringen und klarmachen.«[18]

In jede einzelne Sendung legte Esmarch seine journalistische Seele und plante jede Folge bis ins kleinste Detail durch. Jede Folge wurde daher von den Hörern als homogenes, in seinen einzelnen Bestandteilen genauestens aufeinander abgestimmtes Gesamtkunstwerk wahrgenommen. Kein Sendungsthema, keine Reportage, kein Musikstück war von ihm ohne Bedacht gewählt worden. Esmarch hatte den Erfolg des »Hafenkonzerts« auf Grundfesten aufgebaut, an denen nicht gerüttelt werden durfte: das »Hafenkonzert« wird am Sonntagmorgen live gesendet, die Sendung kommt von Schiffen auf hoher See oder zumindest aus dem Hafen, die Musikkapelle spielt live. Unabdingbar war in seinen Augen außerdem eines: die Liebe der Beteiligten zur See. In Esmarchs Augen konnte nur der eine gute maritime Sendung machen, der wie er dem Meer verfallen war. Esmarchs eigenwillige Art zu moderieren, trug ein Weiteres dazu bei, die Sendung zu einem Alleinstellungsmerkmal des norddeutschen Rundfunks zu machen: »Wer ihn [Kurt Esmarch] einmal erlebt hat, wie er – das Mikrophon in beiden Händen gepackt – andächtig sich aus sich selbst heraus sammelt, dem springt es ins Bewußtsein: Hier ist ein Mensch am Werk, der seiner Arbeit verhaftet, der von ihr besessen ist. Er schildert nicht dieses Milieu aus seinem Verstand heraus, er lebt in ihm, ja er ist selbst ein Stück von diesem Milieu.«[19]

Mit seiner ruhigen, zurückhaltenden und bewusst gefühlsbetonten Art der Moderation, die flüchtige Augenzeugen der »Hafenkonzerte« als Scheu vor den Mitmenschen missdeuteten, vertrat Esmarch eine eigenwillige journalistische Ausdrucksform, die das genaue Gegenteil der heute gültigen oberflächlichen und Effekt heischenden »morning-show«-Unterhaltungskultur darstellte. Noch heute malen alte »Hafenkonzert«-Tonbandaufnahmen ein eindrucksvolles Zeitbild, zieht die Stimme Esmarchs den Hörer genauso in den Bann wie vor Jahrzehnten: Zunächst ein wenig bedächtig, geradezu jedes einzelne Wort abwägend, nimmt die ruhige, introvertierte Sprechfolge Esmarchs schließlich ein feierliches Timbre auf, das die Begeisterung über das maritime Sujet spüren lässt. Übertreibungen, Worthülsen, Selbstdarstellung oder sogar übertriebene Lautstärke sucht man vergebens. Esmarchs Moderation wirkt für heutige Ohren wie ‚entschleunigt'. Sie zeichnet sich aus durch in sich ruhendes Einfühlungsvermögen, Selbstzurücknahme und Innerlichkeit. Esmarch selber formulierte es so: »Nie wäre das ‚Hamburger Hafenkonzert' das geworden, was es ist, und nie wäre es 25 Jahre alt geworden, wenn das nicht gewesen wäre: Die restlose Hingabe an die Sache und das Gefühl: Du sprichst nicht zu Millionen, sondern nur zu einem Einzigen, der da irgendwo ganz allein in seinem Zimmer sitzt und lauscht, hineinhorcht in eine Welt, die von Romantik umwittert ist, und doch letz-

---

16 StA HH. 621-1/144 1458, 18. Februar 1950, Zeugnis des ehemaligen Norag-Intendanten Hans Bodenstedt über Kurt Esmarch.

17 DRA. A 26-20/6, Jubiläumsmappe zum 500. »Hafenkonzert« am 10. Juli 1938. – In dieser Mappe ein handschriftliches Redemanuskript Kurt Esmarchs anlässlich der Feierlichkeiten zur 500. »Hafenkonzert«-Jubiläumssendung, S. 6 f.

18 Ebd., S. 2f.

19 »Hafenkonzert«-Redakteur Walter W. Schwedke über Kurt Esmarch in der 1.000. »Hafenkonzert«-Sendung am 7. März 1953. Abgedruckt in: Kurt Esmarch: Mensch und Meer. 25 Jahre Hafenkonzert. Preetz o. J. [= 1954], S. 17. – Schwedke führte weiter aus: »Er gehört zu den alten Funkhasen, dieser Kurt Esmarch. Tausende, ach was, Millionen kennen seine Stimme, die Sie sonntags in aller Herrgottsfrühe aus dem Traumreich in sein Milieu führt: In den Hafen, an das ewige Meer mit seinem Zauber von Romantik und von Weltweite. ‚Sie hören das Hafenkonzert.' Dann ist dieser Zauber da und nimmt gefangen. Man erlebt ein Stück christlicher Seefahrt, spürt den Hauch des Abenteuers und der Ferne. Männer und Gestalten treten auf und machen Hafen, Meer und Schiff lebend nahe. Und so entsteht schlagartig jenes Milieu, in dem Kurt Esmarch zu Hause ist, das er geschaffen hat, und das zwei Stunden hindurch fesselt und in den Bann zieht.« Ebd.

ten Endes bar jeder Romantik ist. Deshalb nehme ich das Mikrophon immer ganz nahe an meinen Mund, spreche ganz leise, damit der intime Charakter bewahrt bleibt. Das ist das große Geheimnis. – Und das andere? Nun, ich habe bei allen meinen Reportagen, die ich in den fast 30 Jahren meiner Zugehörigkeit zum Hamburger Rundfunk gemacht habe, immer das Herz ein klein wenig mitsprechen lassen, und habe zu den Hörern nie anders gesprochen wie zu einem lieben Menschen, der mir nahesteht.«[20]

Esmarch kurz vor seinem Tode 1980. © Archiv Harro Esmarch

Ein Weggefährte überlieferte Esmarchs journalistisches Selbstverständnis folgendermaßen: Auf den Einwurf »Ewig schade, daß die Hörer Sie nicht sehen können«, entgegnete Esmarch: »Das macht nichts. Dafür sehe ich alle Hörer wie einen großen Freundeskreis vor mir. Ich nehme sie an die Hand, führe sie durch ein Stück lebendige Wirklichkeit, bringe sie dem Meer nahe, dem Meer mit seinem Verlocken und Drohen, mit seinem geschäftigen Alltag und seiner erhabenen Monumentalität.«[21]

Nicht zuletzt diese eigentümliche, durch tiefes Einfühlungsvermögen geprägte menschliche Art zu moderieren honorierten die Hörer mit einer wohl bisher unerreichten emotionalen Bindung an ‚ihr' »Hafenkonzert«.[22]

3. Neue Wege und technisches Wagnis: Rezepte eines Radioerfolges

Was ist das Geheimrezept eines Formats, das alle äußeren Fährnisse wie Kriege, Inflationen, Diktaturen scheinbar genauso unbeschadet überstand wie die allgegenwärtigen Anforderungen des unberechenbaren, kurzlebigen und auf massenkonforme ‚Modernisierung' gepolten Rundfunkgeschäfts? »Schaffen Sie etwas ganz Neues, eine Sendung, die nach Teer und Tang riecht, eine Sendung, in der die See zu den Hörern spricht, die See und die Männer, die sich ihr verschrieben haben. Nutzen Sie alle Möglichkeiten, die Ihnen die Technik bietet. Stellen Sie die Technik vor neue Probleme. Kurz und gut: Schaffen Sie eine einmalige Sendung für den frühen Sonntagmorgen!« – so lautete der legendenhaft zugespitzte Auftrag von Norag-Intendant Hans Bodenstedt.[23] Esmarch berichtete über den Hafen, über die Schiffe, über ihre Ladung, über die fernen Länder, aus denen sie kamen. Er berichtete über die Werften und die Stahlkolosse, die ihre Helgen verlassen und über die Schlepper, die die Seeschiffe geleiten. Und er berichtete über Matrosenleben, Abenteuer, Fernsucht und Heimweh. Hier setzt die Handschrift Kurt Esmarchs ein. Es wird im besten Wortsinne ‚seine' Sendung. Das »Hafenkonzert« ist sein Spielplatz, das selbstgeschaffene Paradies jenes jungen Redakteurs, der – erfüllt von den Möglichkeiten der neuen Technik, ausgestattet mit geradezu unendlichen gestalterischen Freiheiten und versehen mit spielerisch-kindlichem Ehrgeiz – die Grenzen des neuen Mediums Radio auszutesten ansetzt.

Selten wohl bekam ein Journalist in den Anfangsjahren des Rundfunks so viel ‚Spielraum' wie Kurt Esmarch bei der Gestaltung seines »Hafenkonzerts«.

---

20 Archiv Harro Esmarch. Auf Interviews mit Kurt Esmarch beruhende schriftliche Ausarbeitung des Hamburger Schülers A.L. „Die Arbeit des Hamburger Hafenkonzerts in der Sendung des NWDR", unveröffentlichtes Manuskript, 1954, S. 2.

21 Ebd.

22 Nachfolgenden, anders sozialisierten und durch eine journalistische Ausbildung ‚genormten' Radio-Moderatoren musste die besondere Art zu moderieren freilich verschlossen bleiben. So urteilte Kurt Grobecker, Leiter des »Hafenkonzerts« 1982 bis 2001, ohne jemals mit seinem Vorvorgänger im Dienst zusammengearbeitet zu haben, wenig hanseatisch über den Stil Esmarchs: »Dabei war Kurt Esmarch keineswegs der Prototyp dessen, was man heute unter einem Rundfunkmann versteht. Zwar war er so eitel, wie es Rundfunkleute wohl sein müssen, um ihre Rolle in ‚der Öffentlichkeit' genießen zu können. Aber er war in seiner Eitelkeit auch äußerst verletzbar und alles andere als extrovertiert. Er wirkte verschlossen und für Außenstehende nur schwer zugänglich. Wenn Zuschauer um ihn herumstanden, war ihm das sichtlich peinlich. Dann flüsterte er ins Mikrophon und wagte es nie, beim Sprechen einen der Gäste offen ins Gesicht zu sehen. Wenn er sich nicht abwenden konnte, sprach er mit geschlossenen Augen. […] Und noch etwas fiel denen auf, die noch mit Kurt Esmarch zusammengearbeitet haben: Menschen, die nichts mit der Seefahrt zu tun hatten, die nichts von dem Metier verstanden oder denen Seefahrt gar gleichgültig war, mochte er nicht sonderlich gern.« Kurt Grobecker: Hamburger Hafenkonzert. Geschichten um eine erfolgreiche Radiosendung. Hamburg 1996, S. 17f. Grobecker begann seine Laufbahn beim NDR 1970, sechs Jahre zuvor hatte sich Esmarch mit seinem letzten »Hafenkonzert« aus dem Dienst verabschiedet.

23 Ebd., S. 9f.

Kein Winkel ist an Bord vor ihm sicher. Esmarch kriecht mit dem Mikrophon durch die Maschinenräume, erklettert die Masten der Großsegler, begutachtet die Luxuskabinen der Ozeanriesen genauso wie die Kammern der einfachen Matrosen, lässt sich an der Bord-Bar bedienen, schaut dem Smutje über die Schultern, friert in den riesigen Kühlkammern der Atlantikliner und lässt sich auf der Kommandobrücke jeden Hebel erklären. Er befragt junge Auswanderinnen vor ihrer Abfahrt in die Neue Welt, lauscht den abenteuerlichen Erlebnissen der Seenotretter, lässt sich von Seebären und alten Haudegen haarsträubende, augenzwinkernde Räuberpistolen erzählen, er begleitet Hafenfeuerwehr und Wasserschutzpolizei, interviewt die Besatzung großer Schulschiffe unmittelbar vor der Weltumseglung – und der Hörer ist immer live dabei.

Norag-Intendant Hans Bodenstedt lässt Esmarch gewähren und hält seine Hand über den jungen Redakteur, der sich mit Pioniergeist, einem Schuss Übermut und noch mehr Enthusiasmus in seine erste eigene Sendung stürzt: Der Beginn einer lebenslangen, väterlichen Freundschaft, die auch nicht abbricht, als Bodenstedt nach 1933 von den Nationalsozialisten von seinem Posten bei der Norag entfernt wird.[24]

Mit seinen Ansprüchen und Ideen stellte Esmarch 1929 die noch junge Rundfunktechnik im »Hafenkonzert« vor ständig neue Herausforderungen. Schon die Anlage der Sendung war schwierig: Stets sollte das »Hafenkonzert« von Bord eines Schiffes kommen – live und am Sonntagmorgen um 7.00 Uhr.[25] Und das zu einem Zeitpunkt, an dem selbst eine Studioübertragung noch technische Ungewissheiten barg und die noch unterentwickelte Übertragungstechnik eine Direktübertragung ‚von außerhalb' lange Zeit zur Vision machte. Hier hatte sich die Norag bereits vor 1929 eine Vorreiterrolle erworben. Früher als andere Rundfunksender hatte man in Hamburg versucht, die Mikrophone hinaus aus den Aufnahmestudios hin zu den Orten des Geschehens zu bringen. Bereits 1925 gab es in einer Art Testserie Sendungen aus Hagenbecks Tierpark, vom Brocken im Harz oder vom Dampfer »München« auf hoher See. Abschluss dieser Versuchsreihe war eine aufsehenerregende Übertragung aus dem Taucheranzug vom Meeresgrund vor Helgoland im gleichen Jahr.[26] An diese Erfahrungen konnte die Norag-Mannschaft anknüpfen.

So konnte Esmarch 1929 mit seinem Sendungskonzept auf die Experimentierfreudigkeit seines Senders zählen. Das »Hafenkonzert« allerdings trieb die Bereitschaft, neue technische Wagnisse einzugehen, auf die Spitze. Ohnehin schien ein verwinkelter, unübersichtlicher und schwankender Ozeandampfer der denkbar ungünstigste Platz für eine Live-Übertragung zu sein. Der Aufwand war immens. Mobile Mikrophone oder gar Übertragungswagen für eine drahtlose Übertragung waren in den ersten Jahren des »Hafenkonzerts« noch Zukunftsmusik. Mühsam musste die Verbindung vom Ort des Geschehens bis zum ausstrahlenden Funkhaus durch reguläre Fernsprechverbindungen hergestellt werden. Doch damit nicht genug, bestand doch Esmarch darauf, dass die Musik während der zweistündigen Sendung ebenfalls live und auch von Bord jenes Dampfers übertragen wurde, auf dem das »Hafenkonzert« zu Gast war. Überdies sollten zu Beginn einer jeden Sendung die Glocken der Hamburger St. Michaelis-Kirche erklingen, um diese gebührend ‚einzuläuten'. Da das Läuten der Michel-Glocken in den ersten Jahren der Sendung noch nicht auf einen Tonträger gebannt werden konnte, musste das Geläut live aus dem Turm übertragen werden – ein dritter Standort für ein Mikrophon neben dem Mikrophon des Moderators und dem Mikrophon des Orchesters. Dies war für eine regelmäßig ausgestrahlte Sendung ein gehöriger Aufwand, ganz abgesehen von dem unerlässlichen Höchstmaß an Koordination und blindem Verständnis zwischen Moderator und Kapelle, um unangenehme Pausen zwischen dem Ende des Wortbeitrages und dem Beginn des Musikstückes unbedingt zu vermeiden. In der Wochenzeitung der Norag klingt dieses kleine Wunderwerk der Technik, das die Mannschaft des »Hafenkonzerts« regelmäßig vollbrachte, freilich spielerischer:

»Dann will man wissen, wie die Übertragung technisch vor sich geht. Meist recht einfach! Jedenfalls solange der Dampfer an der Kaimauer liegt. Ein Kabel zum Vorverstärker, der im Kartenhaus auf der Kommandobrücke steht, bis zum nächsten Verteiler

---

24 Auch nach der Amtsenthebung durch die Nationalsozialisten hielt Esmarch seinem geschaßten Intendanten Hans Bodenstedt (1887–1971) weiterhin die Treue, was dieser mit der Dankbarkeit des Verfemten registrierte: »Ich will nicht viel Worte machen, denn wir verstehen uns. Aber ich fühle doch die Notwendigkeit in mir, Ihnen zu sagen, was für ein wertvoller Kampfgenosse Sie mir allezeit gewesen sind. […] Trotzdem hoffe ich und sei es auch nach Jahren, einmal mein Werk vollenden zu können und dann werden auch Sie wieder dabei sein. Glauben Sie mir, der Nationalsozialismus als Bewegung ist so stark, daß ihn kein Experiment auf die Dauer schwächen kann. Aber auch unsere Freundschaft ist so stark, daß sie nicht zerbrochen werden kann. Ich hoffe, daß die Zeit kommt, in der ich Ihnen das wieder beweisen kann.« DRA Frankfurt am Main. A 26-20/1, 29. Juni 1939, Nachlass Kurt Esmarch, Brief von Hans Bodenstedt an Kurt Esmarch.

25 Wenig später wurde der Beginn sogar von 7.00 auf 6.00 Uhr vorgezogen und damit die Dauer der Sendung fast verdoppelt – ein weiterer Indikator für den Erfolg der Sendung.

26 Vgl. Renate Schumacher: Radio als Medium und Faktor des aktuellen Geschehens. In: Leonhard, 1997 (Anm. 6), S. 423–622, bes. S. 451f.

der Reichspost in einem Kaischuppen. Vorm Vorverstärker zwei Mikrophonleitungen, eine in den Speisesaal oder die Halle, wo die Kapelle spielt, eine andere bis zur Nock der Kommandobrücke, wo der Sprecher das Bild des Hafens und der Geschehnisse malt. Dann ein Kofferempfänger, zwei Kopfhörer dazu, einen für den Dirigenten der Kapelle, der zweite für den Mann am Mikrophon. So weiß jeder, wann er beginnen kann: der Kapellmeister mit seinem Konzert, der Sprecher mit seiner Schilderung.«[27]

4. Gefühl durch den Äther: Anspruch und Ablauf des »Hafenkonzerts«

Kurt Esmarch selber hatte der Verlockung, zu einer scheinbar unattraktiven Sendezeit eine anspruchslose und mit möglichst wenig Arbeitsaufwand verbundene Unterhaltungssendung zu machen, nie nachgegeben. Im Gegenteil: seine Ansprüche an die Sendung und die Mitwirkenden waren immens, die Pole »Unterhaltung« und »Bildungsanspruch« für ihn dabei keinesfalls unvereinbar. Schon die Anlage der Sendung war eine Absage an alle Apologeten der seichten Muse. Mit seinem traditionellen, hymnischen Ablauf fiel das »Hafenkonzert« deutlich aus dem Rahmen sonstiger Radioformate. Über Hunderte von Sendungen blieb die Grundstruktur der Sendung nahezu identisch und formte ein geradezu kultisches Ritual: Dem Glockengeläut des Hamburger Michel, dem über dem Hamburger Hafen thronenden Wahrzeichen der deutschen Seeleute, und einem feierlichen Choral folgte das Kompagnie-Signal, ein kräftiges Tuten der Dampfpfeife des jeweiligen gastgebenden Schiffes. Abgerundet wurde diese Dramaturgie vom »Morgengruß«, einer weiteren hymnischen Komposition, und der obligatorischen Begrüßung von Kurt Esmarch: »Liebe Hörerinnen und Hörer, Wir grüßen Sie alle in nah und fern, in Stadt und Land, in Nord und Süd, in Ost und West, an der See und auf der See, diesseits und jenseits des Äquators. Wir grüßen alle unsere Hörer im In- und Ausland, un all uns leven plattdüütschen Landslüüd binnen und buten.«

Legendär wurde der anschließende, von Esmarchs Ko-Moderator »Käpp'n« Karl Herbert mit Inbrunst gesungene Morgenspruch: »Wachet auf, Ihr Schläfer groß und klein / Es wacht schon längst der Kapitein / Er ruft Euch ‚Guten Morgen' zu / Wacht auf, wacht auf aus Eurer Ruh / Reise, Reise, jeder weckt den Nebenmann / Der letzte stößt sich selber an.«[28] Es folgten Märsche, Ouvertüren und Potpourris, durchmischt von Wortbeiträgen und Reportagen von Bord.[29] Im Prinzip erhielt das »Hafenkonzert« vor allem durch seine Eröffnungssequenzen einen semi-sakralen Duktus, der in seinem Ablauf liturgische Züge trug. Der frühe sonntägliche Sendezeitpunkt unterstrich die feierlich-kultische Wirkung noch zusätzlich. Die nachfolgenden beschwingenden Operettenmelodien und vorwärtstreibenden Märsche appellierten am frühen Sonntagmorgen an Lebensfreude, Tatendrang und Schaffenskraft. Dieser direkte Bezug auf die »Aura des Aufbruchs in den Tag«[30] wurde zentrales Element der Musikauswahl und verlieh der Sendung während ihrer zwei Stunden Sendezeit insgesamt eine positive, lebensbejahende Grundstimmung. Gesteigert wurde die Wirkung zusätzlich durch das behandelte Sujet, boten doch die Seefahrt mit ihren Attributen Abenteuer, Abschied und Heimweh sowie der geheimnisumwitterte, mythische Charakter des Meeres allerlei Anknüpfungspunkte für eine emotionalisierende und fesselnde Berichterstattung. Nicht umsonst betrachtete sich Kurt Esmarch, der sich der Wirkung dieses gefühlsbetonten Ablaufs auf die Hörer sehr wohl bewusst war, über Jahrzehnte hinweg als ‚Gralshüter' dieser überkommenen Ordnung.

Es widersprach außerdem Esmarchs Konzept, die Schattenseiten der Seefahrt aus der Sendung aus-

---

27 Die Norag 7(1930), Nr. 23. – Kurt Esmarch beschreibt in seinen Aufzeichnungen diese Probleme der frühen Technik: »Und eines Tages machte sich das Mikro frei von der Enge des Funkhauses: Es wanderte hinaus. Und auch hier gab es Probleme noch und noch für die Technik. Aber auch das schaffte sie, ja, als es noch keine Übertragungswagen gab, erfand sie die Telephonreportage. Wir konnten in Fällen, in denen es wegen der Plötzlichkeit des Eintritts eines aktuellen Geschehnisses nicht möglich war, eine Ü-Stelle mit Verstärker und Mikro einzurichten und die Leitungen über das Fernmeldeamt ins Funkhaus schalten zu lassen, einfach an das nächstbeste Telefon gehen, und von dort aus mit Hilfe eines normalen Telephonapparates unseren Bericht machen. Und das ging dann natürlich immer direkt: Die laufende Sendung wurde, wenn es sich nur irgend vertreten liess, einfach unterbrochen und dafür eine, selbstverständlich sehr kurzfristige, Reportage über den Sender gegeben.« Archiv Harro Esmarch. Kladde »Hafenkonzert«. Unveröffentlichtes Manuskript Kurt Esmarchs, o. D. [zirka 1960er Jahre], S. 7.

28 Kapitän Karl Herbert war 1932 zum »Hafenkonzert« gekommen, 1938 verstarb er unmittelbar nach einer »Hafenkonzert«-Sendung. Der alte Seebär, wegen seiner Körperfülle »die wandelnde Bruttoregistertonne« genannt, war die ideale Ergänzung zu Kurt Esmarch. »‚Käppen' Herbert, das joviale, ein klein wenig nuschelnde wandernde Lexikon, der von 1932 bis zu seinem Tode im Oktober 1938 dabei war, mit seinem goldigen Humor, der seine Leibesfülle prustend die schmale Stiege durch den Schornstein schob, wenn ich mal auf die Idee kam, die Männer im Maschinenraum zu besuchen, der immer zur Stelle war, […] der auf allen Meeren und in allen Häfen der Welt zu Hause war.« Archiv Harro Esmarch. Kladde »Hafenkonzert«. Unveröffentlichtes Manuskript Kurt Esmarchs, o. D. [zirka 1960er Jahre], S. 5.

29 So bestand die Liedfolge des »Hafenkonzerts« vom 19. Juni 1932 beispielsweise aus folgenden Stücken: Choral »Aus meines Herzens Grunde«, »Parademarsch Nr. 1«, Ouvertüre zur Operette »Die schöne Helena«, Potpourri aus »Das Dreimäderlhaus«, Marsch »Schneidige Truppe«, »Radetzky-Marsch«, Potpourri »Vom Rhein zur Donau«, »Zwei Rosenlieder«, Potpourri »Berlin wackelt«, »O sole mio«, Marsch »Treu deutsch«, Walzer »Flott durchs Leben«, »Brucker Lagermarsch«, Marsch »Hoch Deutschland«.

30 Ludwig Stoffels: Sendeplätze für Kunst und Unterhaltung. In: Leonhard, 1997 (Anm. 6), S. 641–681, XXX S. 673.

zuklammern. Kehrte ein deutsches Schiff nicht in seinen Heimathafen zurück und hatte der unberechenbare »Blanke Hans« wieder Seemannsseelen gefordert, fand dies seinen Niederschlag im »Hafenkonzert«; nicht effektheischend und sensationslüstern, sondern zutiefst und ehrlich betroffen darüber, dass wieder Männer ein unbekanntes, nasses Grab gefunden hatten und nicht zu ihren Frauen und Kindern zurückkehren würden. Die »Hafenkonzerte« beispielsweise unmittelbar nach den tragischen Untergängen der Segelschulschiffe »Admiral Karpfanger« 1938 und »Pamir« 1957 oder nach der verheerenden Sturmflut 1962 gerieten zu bewegenden Trauerkundgebungen der geschockten norddeutschen Öffentlichkeit und zur Solidaritätsbekundung mit den Hinterbliebenen. Nicht selten waren die auf See Gebliebenen alte Bekannten und langjährige Interviewpartner der »Hafenkonzert«-Moderatoren. Die Behandlung dieser unvorhergesehenen tragischen Ereignisse erforderte ein besonderes Pietätgefühl in punkto Wortwahl, Sendungsablauf und Musikauswahl. Doch war es dieser ehrfurchtsvolle Umgang mit dem machtvollen Doppelgesicht des Meeres, der zu Glaubwürdigkeit und Erfolg der Sendung beitrug und der der Sendung einen ernsten, dokumentarischen Charakter verlieh, der sie weit über eine seichte Unterhaltungssendung hinaushob.

5. Auf der Sympathiewelle: Hörerreaktionen

Bei der Hörerschaft stieß das Sendekonzept des »Hafenkonzerts« auf begeisterte Reaktionen. Zu besonderen Sendungen mussten Sonderzüge für die neugierigen und von weither angereisten Zaungäste eingesetzt werden, die einmal einer Live-Übertragung der Sendung beiwohnen wollten. Eine Übertragung von einem Spreedampfer anlässlich einer Berliner Rundfunkausstellung geriet zur Triumphfahrt: Von allen Brücken, unter denen der Dampfer hindurch fuhr, ging ein Blumen- und Bonbonregen auf die »Hafenkonzert«-Mannschaft hernieder. Reaktionen auf einzelne Sendungen gingen regelmäßig waschkörbeweise bei der Norag ein. In vielen deutschen Wohnstuben gehörte das »Hafenkonzert« zum festen Sonntagsritual. Esmarch und sein Adlatus »Käpp'n« Karl Herbert werden die »wohl bekanntesten Männer des deutschen Rundfunks«.[31] Die 500. Sendung im Juli 1938, ein bis dahin unerreichter und spektakulärer Radiorekord, erregte im In- und Ausland gleichermaßen Aufsehen.[32] Es kann bezweifelt werden, dass eine weitere deutsche Rundfunksendung in den 1920er und 1930er Jahren eine größere Beliebtheit und einen so festen Hörerstamm besaß wie das Hamburger »Hafenkonzert«.[33]

Doch nicht nur bei ‚normalen' Rundfunknutzern traf die Sendung auf begeisterten Widerhall, auch maritime Fachkreise erblickten im »Hafenkonzert« ein willkommenes Sprachrohr der Schifffahrtsbelange. Angeblich, so die »Zeitschrift des Verbandes Deutscher Kapitäne und Schiffsoffiziere« 1931, gab es bis dahin im Programm des norddeutschen Senders eine eher beiläufige Behandlung von Schifffahrtsthemen. Mit dem »Hafenkonzert« war ein Format geschaffen, das die Seefahrt und ihre Männer in den Mittelpunkt einer regelmäßigen Sendung rückte. Das wog umso mehr, als dass sich die maritime Wirtschaft bis dahin immer als im Schatten der landgebundenen Industrie stehend gefühlt hatte:

»Tagtäglich kann man durch den Rundfunk Vorträge über die Landwirtschaft, Handwerk, Industrie usw. hören, nur nicht von der Seeschiffahrt, oder doch höchst selten. Ist denn die Schiffahrt nicht ebenso wichtig wie die Landwirtschaft für ein hochkultiviertes Volk? Mit dem Mikrophon geht man in Fabriken und Werkstätten und berichtet über die Herstellung aller möglichen Dinge; vom Schiffsbau und vom werktäglichen Betriebe an Bord eines Schiffes wird höchst selten gesprochen.«[34]

---

31 Hamburger Tageblatt, 10./11.7.1938. Zu Karl Herbert siehe Anm. 28.

32 So berichteten sogar norwegische Zeitungen über »den 500. Havnekonsert fra Hamburg«. Radiobladet Oslo, Nr. 28, 1938. Auch Esmarch selber war von dem außergewöhnlichen Jubiläum und dem damit verbundenen Erfolg seiner Sendung überrascht: »Wenn ich mal im Stillen darüber nachdenke, daß aus dem ersten Hafenkonzert am 9. Juni 1929 nun im Laufe der Jahre 500 geworden sind, und daß der Hörerkreis, der damals nur die Hörer der Nordischen Rundfunk A.G. umfaßte, heute über unseren ganzen Planeten verteilt ist, kommt mir das vor wie ein ganz großes Geschenk des Schicksals.« Kurt Esmarch zum 500. »Hafenkonzert« in der Zeitschrift Volksfunk, Nr. 28, 1938.

33 Der Aufstieg des »Hafenkonzerts« wurde auch durch die Zäsur von 1933 nicht gebremst. Über den Stellenwert und die Funktion einer Sendung wie das »Hafenkonzert« im NS-Rundfunk steht eine quellengestützte Untersuchung noch aus. Gleichzeitig existieren leider nur wenige spätere (Selbst-)Zeugnisse bezüglich des sich am Beispiel des »Hafenkonzerts« geradezu idealtypisch abbildenden Spannungsfeldes von Unterhaltung und Politik: »Beide [Kurt Esmarch und Karl Herbert] weigerten sich nicht nur, der NSDAP beizutreten, sie stemmten sich auch gegen die Versuche, die beliebteste Unterhaltungssendung ‚gleichzuschalten' und ihr politische Inhalte zu geben. […] Aber Esmarch entwickelte doch ein erstaunliches Geschick, seine Reportagen immer an Themen der Seefahrt zu orientieren, und seine Sendungen waren deshalb weniger mit Propaganda-Phrasen belastet als andere Programme. Immer wieder gelang es ihm, auf die abenteuerliche oder romantische Seite der Seefahrt zu sprechen zu kommen, und da war einfach kein Platz für die oft abstrakte Partei-Terminologie.« Kurt Grobecker: Hamburger Hafenkonzert. Geschichten um eine erfolgreiche Radiosendung. Hamburg 1996, S. 63–65. Esmarch selber formulierte es kurz und knapp: »Nun wollte man mich 1933 propagandistisch-politisch einfangen. Ich habe allen diesen Versuchen mit dem mir eigenen – sprich schleswig-holsteinischen – Dickkopp widerstanden: Ins Hafenkonzert kam keine Politik.« Archiv Harro Esmarch. Maschinenschriftliches Manuskript von Kurt Esmarch: »So was wie'n Lebenslauf«, S. 2.

34 Seefahrt. Zeitschrift des Verbandes Deutscher Kapitäne und Schiffsoffiziere 31(1931), Nr. 2, 1.2.1931, S. 60.

Live-Übertragung von Bord, rechts Kurt Esmarch. © NDR. Fotoarchiv

Auch erblickte man im »Hafenkonzert« das Organ, um endlich mit den kursierenden abenteuerlichen Gerüchten über die Welt der Seefahrt aufzuräumen. Hielt sich doch landläufig das Vorurteil, dass das unzünftige Seemannsleben gerade jene Gestalten anziehen würde, die es an Land zu keinem Erfolg bringen würden oder für die es ratsam erscheine, ihre Heimat zu verlassen. Das von Suff und Hurerei gespeiste Zerrbild der Reeperbahn – »und wenn das Geld versoffen ist, dann fahren wir zu See« – tat das seinige, den Seemann auf der unteren Skala der angesehenen Berufe zu platzieren. Zum Leidwesen des weitaus größten Teils der Fahrensmänner sowie der seegebundenen Wirtschaft, die unter dem schlechten Image der Seefahrt gehörig zu leiden hatten. Zu Recht fühlten sich diese zurückgesetzt, »wenn noch immer Schauerromane über das wilde Seevolk, womit alle über ein Kamm geschoren und kein Rangunterschied gemacht wird, in Zeitschriften und sogar in führenden Tageblätter zu lesen sind.«[35] Auf das »Hafenkonzert« konzentrierte sich fortan die große Hoffnung der seefahrenden Bevölkerung, endlich Licht in die unbekannte Welt des Seemanns zu bringen: »Im Interesse unseres Standes und der Seeschiffahrt ist es aber gerade hier hoch notwendig, durch den Rundfunk Vorträge zu verbreiten, denn der Rundfunk ist die richtige Stätte, um bessere Aufklärung über die Seeschiffahrt zu geben.«[36]

Und Esmarch leistet Aufklärung und berichtet von der Seefahrt, hautnah und ungeschminkt. Er befragt die Offiziere und einfachen Matrosen, lässt den Menschen zu Wort kommen, der da hinter dem Ruder

35 Ebd. – Kurt Esmarch persiflierte später die Vorurteile und die Klischees über die Seefahrt in dem Gedicht »Das einzig richtige Seemannsgedicht«: »Der Seemann heißt Charly und Jonny und Hein! / Du fragst mich warum? Nun, das muss wohl so sein. / Und find'st ein Ahoi in den Reimen Du nicht, / Dann ist es kein richtiges Seemannsgedicht. / Der Käptn muss trinken – nein, besser noch saufen! / Und die Mannschaft muss sich egalweg raufen. / Bald hätt' ich vergessen, das zu erwähnen: Der Matrose muss schwimmen in Sehnsuchtstränen / Nach der schwarzen Marie und der roten Laterne! / Ihr wisst doch, die hat der Seemann so gerne. / Und der Sturm muss heulen und kochen die See, / Und das Schiff muss kentern, oha und ohe! / Und die Masten müssen wie Streichhölzer knicken / Die Segel zerfetzen und splittern die Riggen. / Und die Mannschaft sitzt in zertepperten Flössen / Bekleidet mit Fetzen und Badehösen. / Und der Käptn verlässt als letzter sein Schiff, / Das strandet dann an einem Felsenriff, / Das nicht in der Karte verzeichnet ist. / Und der Steuermann wettert: ‚Verdammter Mist', / Bevor er den Hund und die Bordkatze rettet, / Und sie liebevoll in seinem Seesack bettet. / Der Kapitän schreibt, seiner Mannschaft zum Trost, / Im letzten Moment noch die Flaschenpost, / Und schmeißt sie in elegantem Bogen / Hinein in die donnernden Meereswogen. / Und richtig, die Schiffsglocke muss noch mal wimmern, / Bevor die Rahen und Spanten zertrümmern. / Dann erst hat der Dichter die richtige Ruh, / Und hoffentlich Schiff und Besatzung dazu.« Archiv Harro Esmarch. Manuskript Kurt Esmarchs »Bi- und Zoologisches« mit Gedichten, zirka 1960er Jahre.

36 Seefahrt. Zeitschrift des Verbandes Deutscher Kapitäne und Schiffsoffiziere 31(1931), Nr. 2, 1.2.1931, S. 60.

oder der Winde oder auf den Rahen steht. Er beantwortet Zuhörerfragen zu Ausbildungsmöglichkeiten in der Seefahrt und kann so manches Missverständnis ausräumen, er berichtet von dem harten Los der Handelsschiffmatrosen, Weltumsegler und Hochseefischer, er berichtet von Arbeit, Leistung und Pflichterfüllung und schafft es letzten Endes, Verständnis zu wecken für einen vielfach verachteten Berufszweig und dessen enorme Bedeutung für die deutsche Volkswirtschaft.[37]

Schon vor der ersten Sendung mutmaßte die Norag, dass »die Übertragung eines solchen Konzerts aus dem Hamburger Hafen werbend für Hamburg und seinen Hafen wirken wird.«[38] Zu Recht, denn schnell bemerkten die Verantwortlichen in den norddeutschen Kontoren und lokalen Behörden die enorme Propagandawirkung der Sendung, die von Folge zu Folge ein größeres Publikum vor die Radioapparate zog. War zu Anfang noch eine gewisse Reserviertheit gegenüber der neuen Sendung zu spüren, schwamm das »Hafenkonzert« bald bei Reedereien, Seewirtschaft und Hafenbehörden auf einer Woge des Wohlwollens. Zunächst jedoch stieß Kurt Esmarch mit seinem Anliegen, von Bord eines Dampfers senden zu wollen, bei den angefragten Reedereien auf unverständiges Kopfschütteln. Allein die Reederei Hamburg-Süd hatte zunächst in kluger Voraussicht dem Projekt ihre Schiffe zur Verfügung gestellt. Wenig später, als sich der durchschlagende Erfolg des »Hafenkonzerts« abzeichnete, rissen sich die deutschen Reedereien darum, als Gastgeber des »Hafenkonzerts« zu fungieren.[39] Die Sendung wird so zu einem Werbeträger für den Hafen in Hamburg, für Hamburg in Deutschland, für Deutschland in der Welt.

6. Inspiration und Kulisse: Hafen, Küste und Meer

Der Hamburger Hafen bot für eine maritime Sendung wie das »Hafenkonzert« die ideale Kulisse. In Deutschlands ‚Tor zur Welt' waren im Gründungsjahr des «Hafenkonzerts« die durch die Inflation verursachten Wirrungen der frühen 1920er Jahre überwunden. Zum ersten Mal nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg erreichte 1928/29 der Warenverkehr wieder das hohe Vorkriegsniveau. 25,5 Millionen Tonnen hatte 1913, im letzten Vorkriegsjahr, der Güterumschlag des Hamburger Hafens betragen. Herabgesunken auf 5,8 Millionen Tonnen im Jahr 1920, kletterte er bis 1928/29 auf rekordverdächtige 28,5 Millionen Tonnen: Kohle, Kakao, Tee, Baumwolle, Tabake, Futtergetreide, Metalle, Rohöl, Kaffee und Südfrüchte. Hamburg war *der* deutsche Universalhafen für Stück- und Massengut. Optimistisch und zukunftsfroh machte sich die Hamburger Hafenbehörde an umfassende Erweiterungspläne. Neue Hafenbecken und Umschlagseinrichtungen sollten den Weg für die prognostizierte weitere Expansion des Hafens ebnen. Noch deuteten kaum Anzeichen darauf hin, dass die Krise des ‚Schwarzen Freitags' im Oktober 1929 jäh alle Zukunftsplanungen ad absurdum führen würde. Noch florierte zu Beginn des Jahres 1929 die maritime Wirtschaft. Die deutsche Handelsschifffahrt, einst die zweitgrößte Handelsflotte der Welt, hatte sich nach ihrer nahezu kompletten Auslieferung an die alliierten Kriegsgegner nach 1918 schnell erholt und sich ihre alten Fahrtgebiete wieder zurückerobert. Mehr noch: Nur wenige Jahre nach Kriegsende konnten sich die beiden deutschen Reedereien Hamburg-Amerika Linie

37 Neben der Seefahrt im Allgemeinen galt die Hochachtung Esmarchs der Fischerei im Besonderen: »So ein prachtvoller Ozeanriese, der hat es gar nicht so nötig, daß auf ihn aufmerksam gemacht wird, auf den sind die Blicke ohnehin gerichtet. Der macht seinen Weg von ganz alleine. Aber so ein kleiner, mutiger Fischdampfer, der tagein, tagaus seine harte Pflicht erfüllt, ohne groß Aufhebens davon zu machen, der muß den Menschen, für die er ja letzten Endes in Wind und Wetter unermüdlich tätig ist, ins rechte Licht gerückt werden.« Kurt Esmarch: Mensch und Meer. 25 Jahre Hafenkonzert, Preetz o. J. [1954], S. 147. Das Wohlwollen, das Esmarch in seinen Sendungen der oft zu kurz kommenden Fischerei entgegenbrachte, registrierten ‚die Männer am Netz' mit Dankbarkeit. In einer Ehrenurkunde dankten die deutschen Hochseefischer »ihrem lieben Kurt Esmarch aus Anlaß seines 1200. Hafenkonzertes für all das, was er ihnen mit dieser Sendung gegeben hat. Mit dem ewig jungen Hafenkonzert schlug Kurt Esmarch eine Brücke, die uns auf unseren Schiffen mit der fernen Heimat verbindet. Als Zeichen unseres Dankes übergeben wir Kurt Esmarch eine kleine Ehrengabe, die ihm die gleiche Freude bringen möge, die uns auf See und unseren Lieben zu Hause immer wieder aufs Neue bereitet.« DRA. A 26-20/6, o. D. [zirka 1962/63], Ehrenurkunde der deutschen Hochseefischer für Kurt Esmarch.

38 Die Norag 6(1929), Nr. 23, 7.6.1929.

39 So beschwerte sich die Hamburger Reederei Hamburg-Amerika Linie (Hapag) 1931 beim Leiter der Hamburgischen Staatlichen Pressestelle, Hamburgischen Staatsrat und gleichzeitigem Norag-Aufsichtsratsmitglied Alexander Zinn darüber, mit ihren Schiffen beim »Hafenkonzert« angeblich nicht gebührend berücksichtigt zu werden. Von Schiffen der Hapag würde zeitweise nur noch einmal im Monat, von Schiffen der Bremer Reederei Norddeutscher Lloyd allerdings manchmal zweimal im Monat gesendet. »Hier hat sich Bremen in etwas hineingedrängt, was von Hamburg geschaffen und zur allgemeinen Zufriedenheit viele Monate lang durchgeführt wurde. Es ist kaum verständlich, weshalb die Norag dem Bremer Drängen überhaupt und sogar in einem Maße nachgegeben hat, das angesichts der Grössenunterschiede zwischen Hamburg und Bremen und mithin wohl auch der Zahl der Noraghörer durchaus nicht gerechtfertigt ist.« Der Brief der Hapag an Zinn schließt mit der höflich formulierten Aufforderung, »dass Sie es für richtig halten werden, sich damit zu befassen.« Dieses Anliegen wirft ein genauso amüsantes wie bezeichnendes Licht auf das traditionell von Konkurrenz geprägte Verhältnis zwischen den Hafenstädten Hamburg und Bremen, das sich bei den Reedereien Hapag und Norddeutscher Lloyd in einem fortwährenden Wettkampf um die größte deutsche Schifffahrtsgesellschaft und eben auch um die Medienpräsenz fortsetzte. StA HH. 135-1 I-IV 587, 11. November 1931, Schreiben der Hamburg-Amerika Linie an Staatsrat Zinn.

und Norddeutscher Lloyd bereits wieder einen prestigeträchtigen Zweikampf um den Status als größte Reederei der Welt liefern. Die »Bremen«, der frisch vom Stapel gelaufene Ozeanriese des Norddeutschen Lloyd und überdies Aushängeschild der wiedererstarkten deutschen Seeschifffahrt, erobert auf seiner Jungfernfahrt im Juli 1929 das »Blaue Band«

Seemännisch: Kurt Esmarch Anfang der 1930er Jahre.
© Archiv Harro Esmarch

für die schnellste Atlantiküberquerung. Das maritime Deutschland feierte die zivile Rückkehr auf die Weltmeere. Werften, Schifffahrt und Außenhandel boomten, Schmach und Niederlage des Ersten Weltkrieges schienen in der Erwartung einer positiven Zukunft nahezu vergessen. Deutsche Reedereien bedienten in 209 regelmäßigen Diensten mit 777 Abfahrten pro Monat von Hamburg aus die Häfen in aller Welt; 1913 waren es noch 168 Liniendienste mit 645 Abfahrten gewesen. Rund 18.000 Schiffe mit zusammen 21,3 Millionen Nettoregistertonnen liefen zum Ende der 1920er Jahre jährlich den Hamburger Hafen an (1913: 15.000 Schiffe mit zusammen 14,2 Millionen Nettoregistertonnen). Zum ersten Mal nach dem Weltkrieg übertraf damit 1929 das Hamburger Seeschiffaufkommen das der großen Konkurrenten Rotterdam und Antwerpen. Allein 1.600 deutsche Seeschiffe mit insgesamt rund 2 Millionen Bruttoregistertonnen führten »Hamburg« als Heimathafen am Heck.[40]

Augenscheinlich knüpfte – zumindest auf zivilem Gebiet – Deutschland 1929 wieder an die glanzvollen Vorkriegszeiten an, in denen das Reich zu den dominanten Seemächten gezählt hatte. Vor diesem Hintergrund waren Handel und Schifffahrt das global agierende Aushängeschild einer potenten, wiedererstarkenden Industrienation sowie Symbol für einen auch durch die Weltkriegsniederlage nicht gebrochenen »Willen zur Seefahrt«.[41]

Geradezu zwangsläufig befand sich Hamburg als das deutsche ‚Tor zur Welt' im Kristallisationskern dieses neuerstandenen Interesses an den Weltmeeren. Mit seinem gleichsam faszinierenden wie unentwirrbaren Geflecht aus Hafenbecken, Seeschiffen und Umschlagseinrichtungen war der Hamburger Hafen die ideale ‚Keimzelle' für eine unterhaltende maritime Radiosendung. Feuilletonistisch urteilte Esmarch 1934 über die Geburtsstadt des »Hafenkonzerts«: Hamburg, »das bedeutet: nie rastende Tätigkeit, bedeutet: Lärm und Getöse bei Tag und Nacht, bedeutet: qualmende Schlote, hastende Menschen. Und doch – es schwebt ein Hauch von Romantik über dem Hafen, auch jetzt, wo keine Segel mehr im Winde rauschen, keine Fetzen eines melancholischen Quetschkommodenliedes mehr aus irgendeinem stillen Winkel verloren über das Wasser geistern, kein Shanty aus rauhen Seemannskehlen im Takt der Arbeit mehr aufklingt.«[42]

Folge für Folge malte Kurt Esmarch mit Worten ein Bild von der See, zeichnete für die Ohren und Augen der Radiohörer ein plastisches Bild. Bewusst spielte Esmarch dabei mit der Phantasie und der Suggestionskraft der Hörer:

»Vor uns und neben uns liegen größere und kleinere Dampfer, die aus aller Welt kommen und die in alle Welt fahren. Über die Dächer der Schuppen hinweg sehen wir auf die gewaltigen Werftanlagen von Blohm & Voss, die die Wiege waren für die größten Dampfer der Welt. […] Sie hören die Signale der Dampfer, die Schlepper antworten; mit langsamer Fahrt ziehen die gedrungenen stählernen Schleppdampfer die Ozeanriesen ins Fahrwasser. […] Dort zieht ein deutsches Schiff in die Welt hinaus, der Hamburger Hafen wartet auf seine glückliche Heimkehr. Der Hafen

40 Für das Vorstehende: Helmut F.H. Hansen: Im Auf und Ab der Gezeiten. Die wechselvolle Geschichte des Hamburger Hafens, Herford 1989, S. 66–73; Arved Bolle: Erinnerungen aus 40 Jahren Arbeit für den Strom- und Hafenbau und den Hamburger Hafen (=Jahrbuch der Hafenbautechnischen Gesellschaft Bd. 36), Berlin u.a. 1979, S. 45–74, Zitat, S. 56ff; Hamburger Baubehörde, Strom- und Hafenbau: Der Hafen von Hamburg 1929, o.J. [ca. 1929]; Reinhart Schmelzkopf: Die deutsche Handelsschiffahrt 1919-1939, Bd. 1, Oldenburg/Hamburg 1974.

41 Vgl. dazu auch Stefan Kiekel: Die deutsche Handelsschifffahrt im Nationalsozialismus. Unternehmerinitiative und staatliche Regulierung im Widerstreit 1933 bis 1940/41 (=Deutsche Maritime Studien Bd. 12), Bremen 2010.

42 Kurt Esmarch: Alle deutschen Sender übertragen Sonntags morgens das Hafenkonzert aus Hamburg. In: Funkstunde 11(1934), Nr. 12, 29. März 1934, S. 522 f.

mit seinem Rasseln der Winden, dem Knirschen der Kräne, dem Schnauben der kleinen Motorboote, dem Rauschen der Kielwasser, dem Klopfen, Hämmern, Nieten und dem metallischen Klingen auf den Großwerften, das sich vereinigt zu einer Symphonie der Arbeit, zu einem Hohelied des unermüdlichen Schaffens. Hier ist einer der Brennpunkte der deutschen Wirtschaft, die Verkörperung des Wiederaufbaus der deutschen Schifffahrt, hier ist eines der wichtigsten Tore der Welt – Hamburg.« [43]

Die atmosphärische Reportage wurde schnell zum Markenzeichen Esmarchs. Zu einem Zeitpunkt, als das Fernsehen noch ferne Zukunftsmusik war, sollte der Hörer das Gefühl bekommen, unmittelbar dabei zu sein, ja auf der Brücke eines Dampfers neben Esmarch zu stehen, während dieser mit dem Mikrophon in den Händen in den Hafen spähend berichtet:

»Dort kommt ein Dampfer zurück von langer Fahrt rund um Afrika. Fast ein Vierteljahr war er vom Heimathafen fort. Hier löscht ein anderer wertvolles Gut, das er aus Westindiens Gewässern mitbrachte. Dort zieht einer hinaus nach Ostasien. Hier macht einer seeklar, der die argentinische Flagge im Vortopp führt. Und dort macht einer fest, der vor 7 Tagen noch an den Piers von Hoboken lag. Schlepper, Barkassen, Fähren dazwischen – es ist ein ewiges Hin und Her. Pausenlos pulst hier das Leben.« [44]

Bald schon griff die Sendung über den Hamburger Hafen hinaus. Sendungen kamen aus anderen norddeutschen Hafenstädten, von Inseln und Halligen. Gezielt baute Esmarch die Lärmkulisse des Übertragungsortes in seine Sendungen ein und schuf so ein ‚Hafenkonzert' im wahrsten Sinne des Wortes. Überall im Binnenlande ertönten nun Sonntagsmorgens live die fremden und geheimnisvollen Geräusche der Seefahrt:

»Das dumpf dröhnende Geheul eines Ozeanriesen, das schrille Pfeifen eines Schleppers oder sonstigen Hafendampfers, das Ertönen einer Sirene, eines Nebelhorns, das Knattern eines vorbeifahrenden Motorfahrzeuges, das Aufschlagen einer Schraube und dergleichen Geräusche mehr sind für den Inländer und auch Küstenbevölkerung Grüße von Hamburg, vom größten Hafen Deutschlands, von der Wasserkante und von der Seeschiffahrt, die zu hören des Sonntags morgens keiner vermissen möchte.« [45]

7. Die Trennung – Das »Hafenkonzert« ohne Kurt Esmarch

War Kurt Esmarch jahrzehntelang Garant für den Erfolg der Rundfunksendung und Wächter über den überkommenen und bewährten Ablauf ‚seines Kindes', so zeichnete sich in den 1960er Jahren ab, dass die innige Bindung Esmarchs an seine Sendung auch Schattenseiten barg. Zu sehr hing sein Herz an der Sendung, als dass er dazu ein rationales Verhältnis entwickeln hätte können. Zunehmend wurde außerdem in einem sich modernisierenden Norddeutschen Rundfunk die Fortexistenz einer gleichzeitig so aufwendigen (Sonntagsarbeit!) wie vordergründig ‚altbackenen' Sendung wie des »Hafenkonzerts« in Frage gestellt. Besonders der seit 1961 amtierende Chefredakteur des NDR, Olaf von Wrangel, schien – anders als alle seiner Amtsvorgänger – wenig bereit, die bis dahin bestehende ‚Narrenfreiheit' Kurt Esmarchs bei der Gestaltung der Sendung, weiterhin zu tolerieren. Zunehmend geriet Esmarch zu Beginn der 1960er Jahre mit seinem »Hafenkonzert« in die Defensive. Unvermeidlich eingeordnet in die überbordende, behördenähnliche Organisationsstruktur des Norddeutschen Rundfunks, blieb der Hafenkonzertredaktion zunehmend weniger inhaltliche Bewegungsfreiheit. Esmarch musste sich Kürzungen des »Hafenkonzert«-Etats sowie einen immer stärkeren inhaltlichen Einfluss von – in seinen Augen unberufenen, da seefahrtsfremden – Programmdirektoren gefallen lassen. Ungefragt wurden ihm junge Co-Moderatoren an die Seite gegeben, deren Eignung für so ein besonderes Format wie das »Hafenkonzert« in Augen Esmarchs zumindest zweifelhaft war. Plädierte die Funkhausleitung außerdem vehement für eine Modernisierung der Sendung samt Reorganisation der inhaltlichen Schwerpunktsetzung, so hielt Esmarch umso störrischer an der überkommenen Struktur des »Hafenkonzerts« fest. Gegensätze zwischen Senderführung und Esmarchs Vorstellungen wurden offensichtlich. Spätestens 1962 war klar, dass eine Weiterführung des bewährten Vorkriegs-Sendungskonzepts mit einer auch unter dem Einfluss des langsam sich wandelnden gesellschaftlichen Zeitgeistes sich ‚progressiv' gebenden Senderleitung nicht zu machen war. Als Eingriffe ‚von oben' in die musikalische und thematische Gestaltung der Sendung überhandnahmen, wurde für Kurt Esmarch der Bruch mit dem Norddeutschen Rundfunk unausweichlich: »1964 im Februar wollte mir der wenig seebefahrene Leiter der Abteilung Wort, Olaf von Wrangel, nachdem ich 35 Jahre lang das ‚Hafenkonzert' gemacht hatte, klarmachen, wie man so ein ‚Hafenkonzert' machen müsste. Da habe ich kapituliert. Ich war nun inzwischen 70 Jahre alt geworden. Und sagte ganz einfach dank meines prächtigen Dickkopps: ‚Ohne mich!' Und ging an Land, in

43 Moderation von Kurt Esmarch beim »Hafenkonzert« vom 28. Juli 1931. Verschriftlichung eines Tondokumentes von der Audio-CD »70 Jahre Hamburger Hafenkonzert. Sternstunden einer Kultsendung«, erschienen 1999, CD 2, Titel 1.

44 Kurt Esmarch: Alle deutschen Sender übertragen Sonntags morgens das Hafenkonzert aus Hamburg. In: Funkstunde 11(1934), Nr. 12, 29. März 1934, S. 522 f.

45 Seefahrt. Zeitschrift des Verbandes Deutscher Kapitäne und Schiffsoffiziere 31(1931), Nr. 2, S. 1. Februar 1931, S. 59.

die wohlverdiente Pension.«[46] Ein letzter Vorstoß Esmarchs bei der Leitung des Hamburger Senders, in dem er die zunehmende Verflachung des »Hafenkonzerts« beklagte, war zuvor fehlgeschlagen. Neben dem schrumpfenden Etat des »Hafenkonzerts« monierte Esmarch vor allem den oktroyierten inhaltlichen Modernisierungskurs der Sendung, der am Hörerwillen vorbeigehen würde. Die Forderungen, die Esmarch aufstellte, fassten seine Auffassung des »Radiohandwerks« geradezu beispielhaft zusammen: »Es müssen Sprecher vor das Mikro gestellt werden, die mit dem Herzen sprechen. Denn nur der Sprecher gewinnt die Herzen der Hörer, der die grosse Kunst versteht, mit dem Herzen zu sprechen, sodass jeder Hörer das Gefühl hat: Der dort vor dem Mikrophon spricht mich persönlich an.«[47] Außerdem sollten Organisation, Vorbereitung und Durchführung der Sendung in der Hand *eines* Verantwortlichen liegen. Dieser müsse »das Hafenkonzert als seine Hauptaufgabe betrachten. Er muss mit der Sendung stehen und fallen und für sie leben.«[48] Besonderes Missfallen aber erregte der oktroyierte ‚aufgeweichte' musikalische Kurs. »Das musikalische Programm muss völlig reorganisiert werden! Nicht dadurch, dass man mit meist zweit- oder drittrangigen Kabarettisten oder -tinnen das Programm zu beleben versucht, sondern dass man dem Programm angepasste sehr abwechslungsreiche Spezialarrangements in Auftrag gibt. […] Wir müssen schnellstens wieder davon abkommen, aus dem H.K. [Hafenkonzert] eine ‚Blasmusik mit eingestreuten Reportagen' zu machen, […] sondern eine *homogene* Sendung, die mit Humor gewürzt ist, und die belehrend ist, ohne doktrinär zu wirken.«[49] Komplett gegen die Grundüberzeugung Esmarchs ging vor allem die sich abzeichnende Tendenz, die Sendung immer häufiger nicht mehr von Bord, sondern von Land aus geschlossenen Räumen zu senden. Bis dahin hatte Esmarch, wann immer es ging, von der offenen Kommandobrücke eines Schiffes moderiert, egal ob bei Eis, Schnee, Regen, Dunkelheit, Hagel oder Sturm. Selbst im gröbsten Hagelschauer wurde die Sendung nicht von Oberdeck in den warmen Salon verlegt. Von unter Deck zu senden war ein Vorrecht der Musikkapelle, das Esmarch als ehemaliger Marineangehöriger für sich stets ablehnte. Eine maritime Sendung konnte man in Esmarchs Augen nur in direktem Kontakt zur salzigen Meeresluft und zu den Elementen machen. Nun entferne sich die Sendung nicht nur physisch von ihrem eigentlichen maritimen Kern. Dass auch die Kapelle – immerhin bis zu 35 Mann stark – es vorzog, ab Mitte der 1950er Jahre aus dem warmen Saal des Schulauer Fährhauses bei Hamburg zu senden, enttäuschte Esmarch zusätzlich, der weiterhin den direkten Kontakt zur See suchte. Doch auch seine Mahnung an die NDR-Senderleitung, die Sendung wieder an Bord zu verlagern, blieb ungehört: »Das gesamte musikalische Programm muss sich an dem Ort abwickeln, von wo aus das Wort kommt. Was ich in dieser Beziehung sowohl an eigenen als auch an Enttäuschungen der Hörer an den betreffenden Orten erlebt habe, ist ein Kapitel, das an Traurigkeit einfach nicht zu überbieten ist, es grenzt teilweise ans Groteske.«[50] Während andere Sender mit ‚mobilen' Orchestern die besten Erfahrungen machen würden, »musizieren unsere Männer in dem verdammten Plüschsaal des Schulauer Fährhauses.«[51] Folgenlos appellierte Esmarch: »Wenn wir jetzt nicht aufwachen und die grössten Anstrengungen machen, das inzwischen leider verlorene Terrain wiederzuerobern, dann sind wir in ganz kurzer Zeit abgehängt, und es bleibt uns nur noch die Alternative, das Hafenkonzert einzustellen.«[52]

So schied Esmarch von der Sendung, an der sein Herz hing und der er sein journalistisches Leben gewidmet hatte, mit Groll. Schmerzlich musste Esmarch bemerken, dass sich die Rahmenbedingungen des Rundfunks in Deutschland grundlegend gewandelt hatten. An die Stelle der semi-professionellen, von wenigen wagemutig-enthusiastischen Radiopionieren aus der Taufe gehobenen Rundfunksender der 1920er Jahre war der öffentlich-rechtliche Medienkonzern getreten. Im stark expandierenden Medienbetrieb der jungen Bundesrepublik geriet Esmarch zunehmend zum Außenseiter, zum Dinosaurier der untergegangenen Pionierzeit des Radios, der mit seinem unbequemen und in vielen Augen überholten Berufsverständnis nahezu zwangsläufig als quer zum journalistischen Mainstream des modernen bundesrepublikanischen Rundfunks erscheinen musste. Die bewusste Betonung alles Traditionell-Hanseatischen sowie der stets gepflegte konservativ-distanzierte Habitus eines ehemaligen kaiserlichen Marineoffiziers taten das Ihrige, dass Esmarch der aufstrebenden und ihren Raum fordernden jun-

---

46 Archiv Harro Esmarch. Maschinenschriftliches Manuskript von Kurt Esmarch: »So was wie'n Lebenslauf«, S. 2. Die Auseinandersetzungen setzten schon Jahre vorher ein. Bereits 1962 hatte Esmarch – noch ohne Folgen – gedroht, sich aus dem »Hafenkonzert« zu verabschieden. »Das viele Hin und Her über das Hafenkonzert von der diesjährigen Kieler Woche, die Missverständnisse und -leider auch- was sich hinter den Kulissen abgespielt hat […], geben mir Veranlassung, um des lieben Frieden willens endgültig auf die weitere Durchführung der Hafenkonzerte nach dem 1. Juli zu verzichten.« Archiv Harro Esmarch. Schreiben Kurt Esmarchs an Dr. B. Schneider-Holberg (NDR-Abteilung Unterhaltungsmusik), 17. April 1962.

47 Archiv Harro Esmarch. Schreiben Kurt Esmarchs an Olaf von Wrangel (Chefredakteur des NDR), 26. April 1964, S. 3. Hervorhebung im Original.

48 Ebd.

49 Ebd. Hervorhebung im Original.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 3 f.

52 Ebd., S. 2.

gen Nachkriegs-Journalistengeneration zwangsläufig fremd blieb.

Nach seinem letzten »Hafenkonzert« am 1. März 1964 verfolgte er noch jahrelang mit dem kritischen Blick des Enttäuschten den weiteren Werdegang ‚seines' Formats, den er später mit der Bemerkung abkanzelte: »Überhaupt fehlt der Sendung die Nähe zum Seemann und zur Schiffahrt.«[53] Zurückgezogen auf seinem Ruhesitz bei Hamburg, schrieb Esmarch weiterhin humorvolle Kurzgeschichten und Gedichte. So finden sich im Nachlass Esmarchs zahlreiche bislang unveröffentlichte Zeugnisse eines lebenslangen literarischen Schaffens, angefangen von 1917 verfassten Gedichten über das Seemannsleben bei der Kaiserlichen Marine bis hin zu Kurzgeschichten aus den 1960er Jahren. Neben Aufzeichnungen zum »Hafenkonzert« sind dies unter anderem »Aufzeichnungen aus meinem Bunkerstübchen. Artiges und Unartiges, Gereimtes und Ungereimtes von Leutchen, die ich liebgewann, für solche die nicht zimperlich sind« (1942/43), das Roman-Manuskript »Aufruhr um Boller« (1947), die Gedichtsammlung »Bi- und Zoologisches« (zirka 1960er Jahre) oder »Herr Meyer. Die Geschichte einer wonniglichen Promenadenmischung in Erzählungen und Tagebuchblättern«, eine Sammlung von humorvollen Erlebnissen, geschrieben aus der Sicht des (real existierenden) Esmarch'schen Haushundes namens »Herr Meyer« (1960er Jahre).

Hafenstrasse

Schwarzer Rauch quillt aus den Schloten –
Mädchen kreischen über Zoten –
Irgendwo tönt Bumsmusik –
Ein Inferno von Gerüchen:
Essensdünste aus den Küchen,
Ölgestank und Dunst von Schlick.
Alkoholgetränkte Lieder –
Büstenhalter, Schlüpfer, Mieder,
Ein veralteter Sextant,
Neben breiten Seemannshosen.
Abgemusterte Matrosen
Mit 'nem Mädel an der Hand.
Schauerleute, Kohlentrimmer,
Heuerbase. – Fremdenzimmer
Für 'ne Stunde oder zwei –
Abgehärmte Bleichgesichter,
Eckensteher und Gelichter –
Hundekläffen, Kinderschrei,
Autohupen, Dampfertuten –
Abgehetzte Menschen sputen
Fährenwärts mit schnellem Gang –
Thermowagen mit Bananen,
Vollbesetzte Strassenbahnen,
LKWs mit Fischgestank –
Weltenweite Warenwunder
Neben Schrott und altem Plunder
Speit die See kranwärts an Land.
Alles lebt hier nur vom Wasser:
Hungerleider, Weib und Prasser,
Sie umschlingt das weite Band
Oceangetrennter Welten. –
Warum lenkst Du denn so selten
Hafenstrassenwärts den Schritt?
Irgend etwas von dem Trubel,
Lärm, Gejohle, Elend, Jubel
Nimmst nach Haus Du immer mit.

KURT ESMARCH

Seine düstere Zukunftsprognose für das »Hafenkonzert« erfüllte sich vordergründig nicht – bis heute wird das »Hamburger Hafenkonzert« gesendet. Ob die heutige Sendung allerdings noch viel mit der von Esmarch aus der Taufe gehobenen gemeinsam hat, steht auf einem anderen Blatt.

Am 14. November 1980 verstarb Kurt Esmarch in einem Pflegeheim bei Bad Bramstedt. Standesgemäß erhielt er das gewünschte Seemannsgrab und blieb damit auch im Tode dem Element verbunden, dem er sein Leben gewidmet hatte. In der Kieler Bucht, gleichzeitig nahe seiner norddeutschen Heimat und doch in den Kontinent verbindenden Strömen des Meeres, ruht seine Urne. Mit ihm starb einer der letzten Rundfunkpioniere, einer der volkstümlichsten Reporter des deutschen Hörfunks, ein Chronist der deutschen Seefahrt, ein Mann, der sich als ‚Besessener' dem Meer verschrieben hatte.

STEFAN KIEKEL, DR. PHIL., geboren 1978, ist Stipendiat der Gerda Henkel Stiftung und habilitiert sich derzeit mit einem Forschungsprojekt an der Universität Hamburg zum Thema »Reichskommissar für die Seeschifffahrt 1942–1945«. Nach einem Studium der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte (mit dem Studienschwerpunkt Schifffahrts- und Marinegeschichte), der Politischen Wissenschaft sowie der Volkswirtschaftslehre an der Universität Hamburg war er 2004 freier Mitarbeiter am Deutschen Marinemuseum, Wilhelmshaven und von 2009 bis 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Maritimen Museum Hamburg. Von 2005 bis 2008 promovierte er als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes mit einer Arbeit zum Thema: »Die deutsche Handels-schifffahrt im Nationalsozialismus«.
E-Mail: kiekel@gmx.de

53 Vater des Hafenkonzerts geht auf Tauchstation. Kurt Esmarch – der Mann, der alles möglich machte. In: Hamburger Morgenpost, 15.5.1979.

Tassilo Schneider

Amerikanische Lösungen für deutsche Probleme?

Der nicht-kommerzielle Rundfunk in den USA

1. Einleitung

Die anhaltenden – regelmäßig auch in der Öffentlichkeit ausgetragenen – Kontroversen über Existenzberechtigung und -grundlagen, Finanzierung, Strukturen und Perspektiven von ARD und ZDF im Kontext eines sich rasant beschleunigenden Wandels der Medienlandschaft legen es nahe, alternative Organisationsformen eines nicht-kommerziellen Rundfunks näher zu betrachten. Der Blick in diesem Aufsatz richtet sich dabei auf ein entferntes und bislang weithin unbeachtetes Beispiel: Entgegen einer weit verbreiteten Wahrnehmung existiert auch in den USA seit vielen Jahrzehnten ein nicht-kommerzieller Rundfunk. Trotz ihrer langen Geschichte haben das öffentliche Radio und Fernsehen in Amerika jedoch in der deutschen Literatur bislang nur wenig Aufmerksamkeit gefunden. So widmet etwa Hans Kleinsteubers Betrachtung der nordamerikanischen Rundfunklandschaft in Barbara Thomaß' vor wenigen Jahren erschienen Übersicht »Mediensysteme im internationalen Vergleich« den nichtkommerziellen Sendern in den USA gerade einmal vier Sätze.[1]

Anders als in den meisten europäischen Ländern (die englische BBC wird in Deutschland besonders gerne zu Vergleichen herangezogen) verfügt der nicht-kommerzielle Rundfunk in den USA im Vergleich zu ARD und ZDF über radikal andere Strukturen und Erscheinungsformen. Gerade diese radikale Differenz – etwa im Hinblick auf Rechtsformen, Finanzierungsgrundlagen, Kontrollmechanismen, Marktrelevanz und Programmangebot – lässt eine nähere Untersuchung besonders produktiv erscheinen, nicht zuletzt im Hinblick auf das deutsche Modell und seine Perspektiven. Vor diesem Hintergrund richtet die vorliegende Untersuchung den Blick insbesondere auf die Aspekte Ressourcenverbrauch, Programmangebot und Staatsferne des amerikanischen Modells und stellt auf den folgenden Seiten die Entstehungsgeschichte des nichtkommerziellen Rundfunks in den USA sowie seine aktuellen Existenzbedingungen und Erscheinungsformen vor.

2. Nicht-kommerzieller Rundfunk in den USA: National Public Radio (NPR) und Public Broadcasting System (PBS)

Wer an Radio und Fernsehen in Amerika denkt, denkt unweigerlich an Talk Radio, private Rock-, Country- und Oldie-Sender, an die Fernsehprogramme der großen kommerziellen Networks NBC, ABC, CBS und Fox (von denen nicht wenige auch den Weg auf die deutschen Bildschirme finden), an CNN und MTV. Tatsächlich jedoch gibt es in den USA neben den Angeboten der (in der Tat marktbeherrschenden) kommerziellen Sender auch öffentliches Radio und Fernsehen, dessen Geschichte sogar weiter zurück reicht als die des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Deutschland.

2.1 Geschichte[2]

Im Zuge der Verbreitung des Rundfunks in Nordamerika entstanden bereits Anfang der 1920er Jahre Radiostationen an Colleges und Universitäten. Die Hochschulen nutzten die neu zur Verfügung stehenden technischen Ressourcen zunächst vorwiegend als Praxislabore für angehende Elektriker und Ingenieure, zunehmend jedoch gleichzeitig als wirkungsmächtige Instrumente ihrer Publicity- und Fundraising-Abteilungen sowie als Basis für Fernstudien-Angebote. Der Gründungsboom wurde von der Weltwirtschaftskrise kurzzeitig unterbrochen, lebte jedoch danach wieder auf und mündete mit der Gründung der National Association of Educational Broadcasters (NAEB) 1934 in eine erste institutionalisierte Interessenvertretung. 1938 wurden von der vom Kongress zwischenzeitlich mit der Frequenzvergabe betrauten Federal Communications Commission (FCC) nach erfolgreicher Lobbyarbeit der NAEB – und gegen den teils erbitterten Widerstand der kommerziellen Radioveranstalter – erstmals explizit Frequenzen für nicht-kommerzielle Radiosender reserviert.

---

1 Hans J. Kleinsteuber: Nordamerika. In: Barbara Thomaß (Hrsg.): Mediensysteme im internationalen Vergleich. Konstanz 2007, S. 250.

2 Soweit nicht anders angegeben, beruhen Zahlen und Daten der folgenden Darstellung auf Erik Barnouw: Tube of Plenty. The Evolution of American Television (Revised Edition). New York 1992 und Christopher H. Sterling/John Michael Kittross: Stay Tuned. A History of American Broadcasting. Mahwah 2002.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden von rund 700 FM-Stationen auf Sendung 100 (14 Prozent) von nicht-kommerziellen Sendern betrieben. Die Entwicklung von Magnetband-Aufzeichnungsverfahren ermöglichte zudem zur selben Zeit erstmals den Austausch von Programminhalten und damit die Entstehung erster kleinerer Sendernetze auf regionaler Ebene.[3] Eine beschränkte Reichweite und die anhaltende finanzielle Instabilität der allermeisten Sender sorgten gleichwohl dafür, dass öffentliches Radio noch über Jahre ein Nischenphänomen blieb, das sich weitgehend auf College-Campuses und in deren Umfeld abspielte. Zwar entstand 1949 in Berkeley mit Pacifica Radio der erste Sender außerhalb der NAEB. Bis zur Gründung des zweiten (in Los Angeles) sollte es danach jedoch zehn weitere Jahre dauern. Dass beide Gründungen an der Westküste stattfanden, und darüber hinaus erst von der finanziellen Unterstützung der Ford Foundation ermöglicht wurden, wirft bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ein Schlaglicht auf die Strukturbedingungen, die den nicht-kommerziellen Rundfunk in den USA bis heute prägen und die in der Folge noch ausführlich diskutiert werden sollen.

Anfang der 1950er Jahre wiederholte sich die Entwicklung auf dem Gebiet des Fernsehens: 1951 kommt es in Nordkalifornien zur Gründung der Bay Area Educational Television Association, und mit KQED San Francisco nimmt die erste ausschließlich aus Mitgliedsbeiträgen finanzierte Fernsehstation den Sendebetrieb auf, gefolgt von Nachahmern in den meisten Metropolen und Universitätsstädten. Gesendet wurden – in aller Regel auf die Prime Time begrenzt – neben Bildungsprogrammen überwiegend lokale Inhalte. Dies änderte sich Mitte des Jahrzehnts mit der Gründung des National Educational Television and Radio Center (NET), das Sendungen mit überregionalen Inhalten produzierte, einen Programmaustausch unter den Sendern organisierte und damit für die Entstehung eines rudimentären Networks sorgte. Das Programm umfasste nun auch ausländische Filme, Nachrichtensendungen, Konzertmitschnitte und allgemeine Kultursendungen. Ermöglicht wurde dies durch einen »Construction Grant« der Ford Foundation in Höhe von 1,35 Millionen Dollar.[4] Das Engagement der Ford Foundation wurde in der Folge ein zentraler Faktor für die weitere Entwicklung eines nicht-kommerziellen Fernsehens auf nationaler Ebene: In den 50er und 60er Jahren investierte die Stiftung insgesamt nahezu 500 Millionen Dollar in die Etablierung eines Public Broadcasting System (PBS).[5]

Mitte der 60er Jahre war mit rund 100 öffentlichen lokalen Fernsehsendern in Ansätzen eine landesweite Abdeckung erreicht.[6] Zumindest das urbane Amerika hatte Zugang zu einem nicht-kommerziellen Fernsehprogramm. Bereits seit Beginn des Jahrzehnts gab es auch erste öffentliche Zuwendungen – in der Regel auf lokaler Ebene in Form von sogenannten »Matching Funds«, mit denen Kommunen die Beitrags- und Spendenerlöse der Sender aufstockten. Gleichwohl stand ein öffentliches Network auf tönernen Füßen, denn viele der lokalen Stationen waren chronisch unterfinanziert und auf die (oft unregelmäßige) Unterstützung ihrer Zuschauer angewiesen. Eine weitere große Stiftung sorgte für den nächsten Entwicklungsschub: Der von der Carnegie Corporation of New York initiierte »Report of the Carnegie Commission on Educational Television« führte 1967 zu dem vom Kongress verabschiedeten »Public Broadcasting Act«, der mit der Corporation for Public Broadcasting (CPB) und den Senderketten NPR (National Public Radio) und PBS den öffentlichen Rundfunk auf Bundesebene installierte.

Dieser Durchbruch war neben dem Engagement der Ford- und Carnegie-Stiftungen einem veränderten politischen und kulturellen Umfeld zuzuschreiben: John F. Kennedys Postulat einer »New Frontier« und Lyndon B. Johnsons Vision der »Great Society« verlangten nach massenwirksamer medialer Orchestrierung und eigneten sich gleichzeitig in besonderer Weise für neue Formen der audiovisuellen Umsetzung. Insbesondere Kennedy war sich wie keiner seiner Vorgänger der Rolle des Fernsehens für die politische Willensbildung bewusst: Von seinen ersten TV-Duellen (mit Präsidentschafts-Gegenkandidat Richard Nixon) bis zu den Pressekonferenzen, die er als erster live übertragen ließ, bediente er sich konsequent der Mittel und Möglichkeiten, die das noch relativ neue Medium für die politische Öffentlichkeitsarbeit bot. Und es ist kein Zufall, dass die politische Karriere Kennedys, von seiner offiziellen Amtseinführung bis zum tödlichen Attentat, wie kaum eine andere bis heute im öffentlichen Bewusstsein (nicht nur der Amerikaner) untrennbar mit Fernsehbildern verknüpft ist.

Bereits 1962 hatte erstmals der Kongress auf Vorschlag der Kennedy-Regierung 32 Millionen Dollar für die nicht-kommerziellen Sender zur Verfügung gestellt[7] – und damit den Übergang des öffentlichen amerikanischen Rundfunks vom privaten Stiftungsprojekt zum Staatsvorhaben eingeleitet. Kennedys Verständnis vom willensbildenden Potential

---

3 Sterling/Kittross (Anm. 2), S. 291.

4 Barnouw (Anm. 2), S. 202.

5 Sterling/Kittross (Anm. 2), S. 424.

6 Barnouw (Anm. 2), S. 396.

7 Ralph Engelman: Public Radio and Television in America. A Political History. Thousand Oaks 1976, S. 146.

des Fernsehens spielte der Entwicklung in die Hände. Noch wichtiger jedoch war vermutlich die Nähe Kennedys und seines Nachfolgers Johnson zum elitären und liberalen Ostküsten-Establishment, zu dem auch die Ford- und Carnegie-Stiftungen gehörten und in dem der Einsatz der Massenmedien als »social engineering tool« propagiert wurde – als quasi-pädagogische Anstalt, mit der die Bildung der Unterschichten, die Integration heterogener Bevölkerungssegmente, die Entschärfung sozialer Konflikte und ein historisches und kulturelles Zusammengehörigkeitsgefühl der Nation gefördert werden konnte.[8]

Profitieren konnten die Förderer des öffentlichen Rundfunks zu diesem Zeitpunkt auch von dem dramatischen Imageverlust der kommerziellen Networks infolge der sogenannten »Quiz-Show-Skandale«. Journalisten hatten enthüllt, dass die Gewinner der Ratesendungen standardmäßig bereits im Vorfeld der Live-Shows bestimmt wurden. Gleichzeitig war der Widerstand der privaten Sender gegen eine öffentliche Rundfunkfinanzierung zu diesem Zeitpunkt bereits zunehmend der Einsicht gewichen, dass es sich dabei weniger um eine bedrohliche Konkurrenz handelte als vielmehr um einen nicht unwillkommenen Schutz vor lästigen politischen Forderungen, unprofitable Bildungs- und Informationsaufgaben in den eigenen Programmrastern zu berücksichtigen.

Schließlich sorgte die Übernahme von populären BBC-Serien wie »Forsyte Saga« und »Upstairs, Downstairs« sowie ab 1969 die (in der Folge auch international) erfolgreiche Eigenproduktion »Sesame Street« für teilweise beachtliche Einschaltquoten, was zu einer Wahrnehmung auch bei einem breiteren Publikum und damit auch zu größerem öffentlichen Rückhalt führte. Damit wurden die Programme erstmals auch für private Sponsoren attraktiv. Vor allem aber hatten zahlreiche öffentliche Sender sich im Laufe des Jahrzehnts eine treue und wachsende Zuschauergemeinde gesichert durch eine Berichterstattung über die Civil-Rights-Bewegung und den Vietnam-Krieg, die sich durch ihre kritische Unabhängigkeit von den offiziösen, regierungsfreundlichen Newscasts der privaten Networks unterschied – ein Erfolg, der sich mit der Live-Übertragung der kompletten Watergate Hearings einige Jahre später wiederholen sollte.

Der Public Broadcasting Act bedeutete jedoch nicht das Ende der Unsicherheit für den öffentlichen Rundfunk in Amerika, denn die Vorschläge der Carnegie Commission wurden vom Kongress nur in Teilen umgesetzt: Statt mit unabhängigen Mitgliedern wurde die Koordinierungs- und Finanzierungsanstalt CPB mit 15 vom Präsidenten ernannten und vom Senat bestätigten Vertretern besetzt. Und anstelle eines privatrechtlichen Trusts, der die aus einer zu erhebenden Steuer auf Fernsehgeräte generierten Gelder an die Sender weiterleiten sollte, stimmte der Kongress für »Congressional Appropriations«, für eine von ihm selbst jeweils für einen zweijährigen Haushaltszeitraum vorgenommene Mittelbewilligung aus dem Bundesetat. Darüber hinaus wurden der CPB vom Gesetzgeber Fesseln angelegt, die vordergründig dem Schutz der öffentlich geförderten Programminhalte vor politischer oder wirtschaftlicher Einflussnahme dienen sollten, die gleichzeitig jedoch einer größeren Marktrelevanz der öffentlichen Sender entgegen standen. So wurde der CPB nicht nur untersagt, Sender zu subventionieren, die Werbeplätze verkauften (erlaubt blieb lediglich die Namensnennung von Sponsoren im Vor- und Abspann einzelner Sendungen), sie durfte auch selbst weder eigene Sender betreiben noch als Network dienen und Programme selbst produzieren oder an andere vertreiben.

Die 70er Jahre wurden für den öffentlichen Rundfunk in den USA gleichwohl zur Wachstumsphase: 1978 befanden sich mit 894 Radio- und 250 TV-Sendern rund ein Viertel der Rundfunkanbieter im Land in nicht-kommerzieller Trägerschaft.[9] Gleichzeitig erwiesen sich die in Washington vorgenommenen Änderungen am ursprünglichen Konzept für einen öffentlichen Rundfunk mit ihren eingebauten politischen Abhängigkeiten als schweres Erbe für NPR und PBS. Bereits 1972 legte Richard Nixon, der wie die meisten Republikaner einen öffentlichen Rundfunk für unnötig hielt und darüber hinaus mit der Berichterstattung über seine Politik unzufrieden war, sein präsidiales Veto gegen die Vergabe der vom Kongress bewilligten Mittel ein. Es folgten der Rücktritt des nahezu gesamten CPB-Boards und damit die Möglichkeit für Nixon, das Gremium nach seinem Geschmack neu zu besetzen. Zehn Jahre später wurden die öffentlichen Zuschüsse für die CPB auf Vorschlag von Präsident Ronald Reagan um 20 Prozent gekürzt und die CPB von 15 auf 10 Mitglieder verkleinert.[10] In jüngster Vergangenheit versuchte Präsident George W. Bush während seiner Amtszeit mit jährlicher Regelmäßigkeit, die Bundesmittel für den öffentlichen Rundfunk zu reduzieren (zuletzt für 2009 um 50 Prozent), was vom Kongress jedoch jedes Mal abgelehnt wurde.[11] Die dazwischenliegen-

8 Vgl. Engelmann (Anm. 7), S. 145.
9 Sterling/Kittross (Anm. 2), S. 423.
10 Engelman (Anm. 7), S. 102.
11 Vgl. Elizabeth Jensen: Public Broadcasters Prepare to Fight Federal Budget Cuts. In: The New York Times, 06.02.2008.
Quelle: httpp//www.nytimes.com/2008/02/06/arts/ 06cuts.html (zugegriffen am 04.01.2010).

den Amtszeiten der demokratischen Administrationen unter Jimmy Carter und Bill Clinton sorgten zwar für Verschnaufpausen, nicht jedoch für Verbesserungen oder nötige Reformen im Finanzierungssystem, da beide Präsidenten dem öffentlichen Rundfunk zwar wohlwollend, aber weitgehend desinteressiert gegenüberstanden. Erst 2009 kam es zu einer Bestandssicherung und sogar zu einer zehnprozentigen Aufstockung der an die CPB bewilligten Mittel, mit der der Kongress noch über die Vorschläge der Barack-Obama-Regierung hinausging.[12]

Im Zuge der jüngsten Auseinandersetzungen in einem parteipolitisch gespaltenen Kongress um einen mehrheitsfähigen Haushalt vor dem Hintergrund grassierender öffentlicher Schuldenberge geriet die CPB jedoch erneut in die Schusslinie. Zwar hat eine demokratische Mehrheit im Senat bislang für eine Bestandssicherung gesorgt, doch die teilweise oder komplette Eliminierung der öffentlichen CPB-Zuschüsse findet sich derzeit wieder regelmäßig in den Sparvorschlägen republikanischer Abgeordneter, in deren Augen die NPR- und PBS-Programme nicht nur ein politisches Ärgernis sind, sondern für die deren Förderung aus Steuergeldern darüber hinaus auch eine unzulässige Subventionierung der kulturellen Vorlieben einer kleinen Elite wohlhabender Intellektueller darstellt.[13]

2.2 Aktuelle Situation

Zurzeit besteht das Radionetzwerk NPR aus 900 nicht-kommerziellen Sendern[14], die Zahl der nicht-kommerziellen Fernsehstationen, die als Mitglieder des PBS senden, beträgt 360[15]. Hierbei handelt es sich jeweils um unabhängige Einrichtungen, die von nicht-gewerblichen Organisationen getragen und betrieben werden (u.a. Vereine, Universitäten und landeseigene Institutionen), die infolge dessen über jeweils eigene Organisations- und Kontrollstrukturen verfügen, und die zu unterschiedlichen Teilen ihre Programmangebote vom jeweiligen Network beziehen und mit lokalen Eigenproduktionen ergänzen. Diese Situation macht es im Unterschied etwa zum öffentlich-rechtlichen System in Deutschland schwierig, den nicht-kommerziellen amerikanischen Rundfunk als Ganzes zu beschreiben, da zwischen den einzelnen Sendern etwa im Hinblick auf Finanzausstattung und Programminhalte zum Teil deutliche Unterschiede bestehen. Einige allgemeine Aussagen können dennoch getroffen werden.

2.2.1 Finanzen

Wie oben beschrieben, kam es 2009 erstmals nach langer Zeit zu einer weitgehend kontroversfreien Mittelbewilligung durch den Kongress an die CPB. Gleichzeitig kehrte der Kongress zu der Praxis zurück, die Mittel jeweils zwei Jahre im Voraus für einen Zweijahreszeitraum zu bewilligen – wie ursprünglich vorgesehen, von republikanischen Mehrheiten in der Vergangenheit jedoch zugunsten jährlicher Zuweisungen geändert. Demnach stehen der CPB für 2011 430 Millionen und für 2012 450 Millionen Dollar an Bundesmitteln zur Verfügung.[16] Für die Jahre 2013 und 2014 sieht der vor wenigen Wochen verabschiedete Bundesetat Zuschüsse in nahezu gleicher Höhe vor (451 Millionen Dollar).[17] Diese Gelder werden von der CPB an die jeweiligen Mitgliedssender weitergeleitet, die wiederum über ein Umlagesystem die nationalen Netzwerke NPR und PBS finanzieren. Die Rolle, die diese Gelder für die einzelnen Stationen spielen, ist höchst unterschiedlich, da diese sich in Organisationsform und Größe deutlich unterscheiden: Während die Existenz kleinerer Sender zum Teil von den Bundeszuschüssen abhängt, machen sie bei den großen PBS-Sendern in den Metropolen, etwa WGBH Boston, WNET New York oder KCET Los Angeles (die auch den Löwenanteil der nationalen Programminhalte beisteuern) nur rund 15 Prozent des Etats aus.[18] In allen Fällen stocken die einzelnen Sender ihre Finanzen durch Sponsorengelder auf. Dies geschieht in der Regel in Form von sogenanntem »Corporate Underwriting« für individuelle Sendungen, bei denen der Sponsor im Vor- und Nachspann genannt wird. Werbespots sind nach dem Public Broadcasting Act auf NPR- und PBS nach wie vor nicht erlaubt, auch wenn die Trennlinie spätestens seit der Einführung des sogenannten »Enhanced Underwriting« in den 90er Jahren zunehmend unschärfer wird. Eine ebenso wichtige Rolle spielen Spenden und Beiträge von Mitgliedern und

---

12 Public Broadcasting System (2009): Statement on FY 2010 Senate Appropriations Bill (July 30, 2009). Quelle: http://www.pbs.org/aboutpbs/news/ 20090730_ pbsappropriationsbill.html (zugegriffen am 05.01.2010).

13 Vgl. Elizabeth Jensen: Public Broadcasting Faces New Threat in Federal Budget. In: The New York Times, 27.02.2011. Quelle: http://www.nytimes.com/2011/02/28/ business/media/28cpb.html (zugegriffen am 15.03.2011) sowie Reymer Klüver: Von der Kette. Amerikas Rechte drohen dem öffentlich-rechtlichen Hörfunk. In: Süddeutsche Zeitung, 12./13.03.2011, S. 23.

14 National Public Radio (2011): This Is NPR. Quelle: http://www.npr.org/about/ (zugegriffen am 31.03.2011).

15 Public Broadcasting System (2011): About PBS. Corporate Information. Quelle: http://www.pbs.org/about/corporate-information/ (zugegriffen am 14.03.2011).

16 Public Broadcasting System (2009) (Anm. 12).

17 Public Broadcasting System (2011): PBS Statement on the President's FY 2012 Budget. Quelle: http://www.pbs.org/about/news/archive/2011/pbs-president-2012-budget/ (zugegriffen am 30.03.2011).

18 Vgl. Jensen (Anm. 11) sowie Klüver (Anm. 13). KCET Los Angeles, Gründungsmitglied und eines der »Flaggschiffe« des Senderverbundes, hat PBS aufgrund von Konflikten über die Höhe der Mitgliedsbeiträge Ende 2010 verlassen und sendet seither als unabhängiger nicht-kommerzieller Veranstalter.

Zuschauern beziehungsweise Zuhörern, die in mindestens jährlich veranstalteten »Membership Drives« und auch im Programm mit regelmäßigen Spendengalas umworben werden.[19] Insgesamt betrug das Haushaltsvolumen von NPR im zuletzt dokumentierten gesamten Haushaltsjahr 2009-2010 knapp 404 Millionen[20], das von PBS rund 571 Millionen Dollar[21]. Landesweite Berechnungen gehen davon aus, dass die Bundesmittel für das PBS-Netzwerk insgesamt rund die Hälfte und die Zuwendungen von Sponsoren und Zuschauern jeweils rund ein Viertel der Etats ausmachen.[22] Bei NPR kommen etwas über zehn Prozent der Gelder von der CPB, 30 Prozent aus öffentlichen Quellen auf lokaler und Bundesstaats-Ebene, 20 Prozent aus Sponsorenerlösen und der Rest aus privaten Zuwendungen.

2.2.2 Programminhalte

Die vielen hundert NPR- und PBS-Sender sorgen in den USA für ein flächendeckendes nicht-kommerzielles Radio- und Fernsehangebot. In der Regel haben die Zuschauer und Zuhörer eines Sendegebiets Zugang zu jeweils einem öffentlichen Radio- und Fernsehsender, in Metropolen können zum Teil mehrere öffentliche Programme empfangen werden beziehungsweise werden in die lokalen Kabelnetze eingespeist. Die Programme werden von den einzelnen Sendern gestaltet und zeichnen sich daher – nicht zuletzt aufgrund der individuellen Finanzausstattung – durch unterschiedliche Anteile lokaler und nationaler (PBS oder NPR) Inhalte aus. Mehrere Sendungen haben sich jedoch zu Klassikern beziehungsweise Standardinhalten etabliert und werden nahezu landesweit (wenn auch auf unterschiedlichen Sendeplätzen) ausgestrahlt. Dazu gehören die (jeweils einstündigen) NPR-Nachrichtensendungen »Morning Edition« und »All Things Considered«, die in den meisten Sendegebieten die einzigen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Informationsangebote im Hörfunk darstellen. Weitere weit verbreitete journalistische Radioformate auf NPR sind die Themensendung »On Point«, die Medienschau »On the Media«, die News-Talkshow »Talk of the Nation« und die tägliche Reportage »Tell Me More«. Das journalistische Angebot wird ergänzt von – meist einstündigen – Sendungen, die entweder der allgemeinen Kulturberichterstattung oder einzelnen Kultur-, vor allem Musikthemen gewidmet sind – Letztere vor allem aus den Bereichen Klassik, Jazz und World Music.

Das Angebot an journalistischer Politik- und Hintergrundinformation stellt mit der werktags ausgestrahlten, landesweit einzigen einstündigen Nachrichtensendung »NewsHour« auch eines der Flaggschiffe im Fernsehprogramm von PBS. Es wird ergänzt durch die wöchentlichen Interviews und Analysen im »Bill Moyers Journal«, die Reportageserie »Frontline« und das Geschichtsjournal »American Experience«. Weitere Programmschwerpunkte bilden (oft von der BBC übernommene) Krimis, Dramenserien und Literaturverfilmungen (»Masterpiece«), Natur- und Wissenschaftsreportagen (»Nature«, »NOVA«), Kulturbiografien (»American Masters«) sowie oft mehrteilige politische und historische Dokumentationen (»The Civil War«, »Baseball«, »The West«, »Unforgivable Blackness«). Hohes Ansehen genießt insbesondere auch das Kinderprogramm von PBS, vor allem der Klassiker »Mister Roger's Neighborhood« sowie der Exportschlager »Sesame Street«. Insgesamt lassen sich die Programmangebote sowohl von NPR als auch von PBS grob in etwa gleich große Teile von Nachrichten/Informationssendungen (Current/Public Affairs) und Sendungen mit kulturellen Inhalten (Cultural Programming) einteilen.

Im Gegensatz zum Grundversorgungs-Auftrag des öffentlich-rechtlichen Systems in Deutschland wurde der öffentliche Rundfunk in den USA als Alternative beziehungsweise Zusatzangebot zu den Programmen der kommerziellen Networks konzipiert und hat sich bis heute stets als solche verstanden. Pro Sendegebiet werden selten mehr als jeweils ein Hörfunk- und Fernsehprogramm ausgestrahlt, und angeboten werden nahezu ausschließlich Inhalte und Formate, die im kommerziellen Rundfunk nicht oder nur in sehr begrenztem Umfang zu hören beziehungsweise zu sehen sind. Eine Konkurrenz um Zuschauer findet nur in sehr eingeschränktem Maße statt. Musik- und Unterhaltungsshows, Stargalas oder gar ein Bieterrennen um Sportübertragungsrechte zwischen öffentlich und privat finanzierten Sendern, wie es im Quotenwettstreit der deutschen Fernsehanbieter zur regelmäßigen Übung geworden ist, wären für die PBS-Sender nicht nur aus finanziellen Gründen undenkbar.

2.2.3 Zielgruppen

Mit den oben beschriebenen Programmstrukturen differenzieren sich NPR und PBS deutlich von den Angeboten der kommerziellen Networks, deren Nachrichtensendungen erheblich kürzer, weitgehend ohne Hintergrundinformationen und ganz

---

19 National Public Radio (2011): Percentage of Public Radio Station Revenue by Category. Quelle: http://www.npr.org/about/aboutnpr/publicradiofinances.html (zugegriffen am 14.03.2011).

20 National Public Radio (2010): Consolidated Statement of Financial Position, September 30, 2010. Quelle: http://www.npr.org/about/aboutnpr/publicradiofinances.html (zugegriffen am 14.03.2011).

21 Public Broadcasting System (2010): Consolidated Financial Highlights. Quelle: http://www.pbs.org/about/financial-highlights/ (zuletzt zugegriffen am 23.06.2011).

22 Engelman (Anm. 7), S. 202.

überwiegend auf regionale bis nationale Themen begrenzt sind, aus deren Sendeplänen Dokumentationen fast verschwunden sind, und in deren Programmraster nicht massenpopuläre Kultur (wie klassische Musik, Bildende Kunst oder Theater) so gut wie nicht vorkommt. Insbesondere das Programm von PBS zeichnet sich zudem dadurch aus, dass es im Gegensatz zu den kommerziellen Sendern regelmäßig importierte Produktionen zeigt (vorrangig aus Großbritannien – aber beispielsweise auch der deutsche Fernsehzyklus »Heimat« wurde von PBS-Stationen ausgestrahlt). Diese Programmstruktur lässt NPR und insbesondere PBS für weite Teile der amerikanischen Öffentlichkeit als elitär erscheinen.[23] Vor allem konservative Kreise in Gesellschaft und Politik plädieren vor diesem Hintergrund regelmäßig für die Abschaffung der öffentlichen Zuschüsse mit dem Argument, der Staat würde mit Steuergeldern die Steckenpferde einer kleinen, vermögenden Gesellschaftsschicht unterstützen. Verstärkt wurden diese Stimmen in den 80er und 90er Jahren durch die Angebote neuer kommerzieller Kabelsender (Arts & Entertainment, The History Channel, Bravo), deren Programme sich mit dem von PBS teilweise überschneiden, sowie von einer anhaltenden Kontroverse, vor allem während der Amtszeiten von Ronald Reagan und später George W. Bush, über die angebliche Linkslastigkeit (Liberal Bias) der politischen Berichterstattung.[24]

Tatsächlich bewegen sich die öffentlichen Sender mit Einschaltquoten zwischen zwei und fünf Prozent während der 90er Jahre und einem aktuellen »Prime-Time-Rating« von 1,2 Prozent weit abseits der Publikumsgrößen, mit denen die kommerziellen Networks operieren (allerdings auch deutlich oberhalb der Quoten zahlreicher national verbreiteter Kabelsender).[25] Der enorme Abstand im Marktanteil wird in seiner Aussagekraft allerdings relativiert, wenn man berücksichtigt, dass die (in den USA wie hierzulande) quotenträchtigsten Programmformate wie Sportübertragungen und massenkompatible Unterhaltungsprogramme (Krimiserien, Musikshows, Quizsendungen) in den Sendeschemata von NPR und PBS keinen Platz haben. Einzelne Sendungen erreichen jedoch durchaus zweistellige Zuschauerraten und beispielsweise die tägliche »PBS NewsHour« regelmäßig rund ein Drittel des Publikums der Network-Newsshows.[26] Sowohl die NPR-Hörerschaft als auch das PBS-Publikum liegen hinsichtlich Bildungsgrad und verfügbarem Einkommen leicht über dem US-amerikanischen Durchschnitt[27], und Zuschauer-/Zuhörerbefragungen haben in der Vergangenheit immer wieder gezeigt, dass die öffentlichen Sender im Vergleich mit ihren kommerziellen Wettbewerbern von der Bevölkerung als seriöser und glaubwürdiger eingeschätzt werden[28].

3. Schluss: Amerikanische Lösungen für deutsche Probleme?

Der nicht-kommerzielle Rundfunk in den USA ist von Strukturen geprägt, die in ihrer radikalen Differenz zum öffentlich-rechtlichen Modell deutscher Prägung einen Vergleich im herkömmlichen Sinn problematisch, wenn nicht sogar unmöglich machen. Darüber hinaus begrenzt der Fokus eines solchen Artikels, dessen Ziel es ist, einen ersten Ein- und Überblick in beziehungsweise über die Situation des nicht-kommerziellen Rundfunks in den USA zu bieten, notwendigerweise die Legitimation, allzu weitreichende verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen. So muss eine nähere Analyse der rundfunk- und verfassungsrechtlichen Grundlagen sowie der genauen Strukturen, der Besetzung und der Kompetenzen von (politischen) Kontroll- und Vergabegremien amerikanischer Prägung Aufgabe weiterer Untersuchungen bleiben. Ebenso könnte eine detaillierte Analyse der Angebotsstrukturen in konkreten (Teil-)Märkten, der Blick auf die wirtschaftliche Struktur und Situation von Anbietern, auf individuelle Programmraster sowie auf die Nachfragesituation in einzelnen Sendegebieten weiter reichende Erkenntnisse über Situation und Perspektiven des öffentlichen Hörfunks und Fernsehens in den USA ermöglichen. Einige allgemeine Schlussfolgerungen im Hinblick auf die in der Einleitung angesprochenen Themenkomplexe Staatsferne, Programmangebot und Ressourcenverbrauch lassen die Ergebnisse der vorgestellten Untersuchung gleichwohl zu.

Die Struktur der öffentlichen Mittelvergabe und die Zusammensetzung der Organisations- und Kontrollgremien dienen in Deutschland dazu, die öffentlich-rechtlichen Sender vor zu großer Staatsnähe und politischer Einflussnahme zu schützen beziehungsweise die Unabhängigkeit der jeweiligen Redaktionen zu gewährleisten. Wie die Erfahrungen der Vergangenheit zeigen, gelingt dies nur eingeschränkt, da sich in der Praxis die Gremienmitglieder nach parteipolitischer Zugehörigkeit beziehungsweise Präferenz gruppieren und so den Einfluss der Parteien

---

23 Vgl. Sterling/Kittross (Anm. 2), S. 457 sowie Engelman (Anm. 7), S. 5.

24 Für eine politische Kritik am öffentlichen Rundfunk aus republikanischer Sicht siehe zum Beispiel Laurence Jarvik: Behind the Screen. Roseville 1996.

25 Vgl. Barry Dornfeld: Producing Public Television. Princeton 1998, S. 36 sowie Public Broadcasting System (2011) (Anm. 17).

26 Dornfeld (Anm. 25), S. 202. Engelman (Anm. 7), S. 211.

27 Vgl. Engelman (Anm. 7), S. 116 sowie GfK Roper Public Affairs and Media Survey/Nielsen Media Research: PBS Audience Demographics 2009. Quelle: http://www.janson.com/media/2010/12/13/pbs-audience-demographics/ (zugegriffen am 01.03.2011).

28 Vgl. Dornfeld (Anm. 25), S. 5.

auf die offiziell unabhängigen Kontrollinstrumente sichern helfen. Der historische Rückblick auf den öffentlichen Rundfunk in den USA demonstriert jedoch, dass die US-amerikanischen Strukturen und Mechanismen in dieser Hinsicht keine Vorteile bergen: Der direkte Einfluss von Regierung und Senat auf die Besetzung des Kontroll- und Vergabegremiums CPB sowie die vom Kongress verantwortete Mittelbewilligung stehen einer redaktionellen Unabhängigkeit von den politischen Parteien entgegen, und zahlreiche Konflikte um die (ggf. verhinderte) Ausstrahlung kontroverser Sendungen[29] sowie das von PBS- und NPR-kritischen politischen Mehrheiten immer wieder eingesetzte Instrument der Mittelkürzung oder sogar -verweigerung offenbaren den Systemfehler eines Mediensystems, das im Rahmen seiner Nachrichten- und Informationsprogramme nicht zuletzt über seine eigenen Geldgeber berichten muss.

Verglichen mit seinen europäischen Pendants kommt der nicht-kommerzielle Rundfunk in den USA mit einem Bruchteil an öffentlichen Mitteln aus. Die haushalterische »Bescheidenheit« wird allerdings bezahlt mit einem im europäischen Maßstab drastisch eingeschränkten Programmangebot (mit in der Regel jeweils nur einem öffentlichen Radio- und Fernsehprogramm pro Sendegebiet) sowie mit einer signifikanten Abhängigkeit von den freiwilligen Zuwendungen einerseits gewerblicher Sponsoren (Corporate Financing), andererseits privater Spender. Insbesondere die Rolle der Sponsoren führt hier in Einzelfällen zu wirtschaftlichen Abhängigkeiten und damit einhergehend zur Anfälligkeit auch für politische Einflussnahme. So zeigen Studien aus den 90er Jahren, dass eine relativ kleine Gruppe von Unternehmen und Stiftungen signifikante Anteile insbesondere der Nachrichtenetats von NPR und PBS bestreitet[30], und nicht wenige Produktionen für PBS wurden an ihrer Ausstrahlung gehindert oder inhaltlichen Änderungen unterzogen auf Druck von oder mit Rücksichtnahme auf die Interessen großzügiger Sponsoren[31]. Während die Einflussmöglichkeiten gewerblicher Spender problematisch erscheinen, kann die prominente Rolle privater Unterstützer (in der Regel spendende Zuhörer beziehungsweise Zuschauer) durchaus auch positiv gesehen werden, sorgt sie doch dafür, dass insbesondere die Nutznießer der öffentlichen Programme überproportional selbst zu deren Erhalt beitragen und dass deren Interessen und Vorlieben direkt und regelmäßig Eingang in die Programmgestaltung der Sender finden.

Anstelle einer aus Gebühren oder Steuern finanzierten Rundfunk-Grundversorgung, wie sie das Modell in Deutschland und in vielen anderen europäischen Ländern vorsieht, liegt dem US-amerikanischen System die rundfunkpolitische Philosophie zugrunde, das Angebot dort und nur dort mit öffentlichen Mitteln zu ergänzen, wo die vom kommerziellen Markt organisierte und bereitgestellte Versorgung Lücken aufweist. Der öffentliche Rundfunk amerikanischer Prägung bezieht so seine Legitimation ausschließlich aus dem Auftrag, das Publikum mit Inhalten zu versorgen, die von den privaten Sendern nicht angeboten werden – zusammen mit der Maßgabe, für die Finanzierung dieses Angebots anstelle der Allgemeinheit vorwiegend die Publikumssegmente heranzuziehen, die die von ihm angebotenen Produkte auch nachfragen.

TASSILO SCHNEIDER hat Publizistik, Vergleichende Literaturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Kulturmanagement in Berlin, Kaiserslautern, Bloomington und Los Angeles studiert und über das populäre deutsche Nachkriegskino promoviert. Er war in der Vergangenheit Dozent an der Indiana University und an der University of Southern California. Seine Arbeiten vor allem zur deutschen Filmgeschichte sind in zahlreichen Zeitschriften und Anthologien erschienen, darunter im »Spectator«, im »Journal of Film and Video« sowie in »Perspectives on German Cinema«.
E-Mail: tassilo@schneider-white.de

29 Für eine Reihe von Beispielen politischer »Opfer« in der Geschichte von PBS siehe B.J. Bullert: Public Television: Politics and the Battle over Documentary Film. Piscataway 1997.

30 Vgl. Engelman (Anm. 7), S. 104.

31 Für eine Dokumentation von Fällen aus den 80er und 90er Jahren siehe James Ledbetter: Made Possible By. The Death of Public Broadcasting in the United States. New York 1997, S. 139ff. und S. 213f.

Stefan Rauhut und Erik Koenen

Von Zwischenstand zu Zwischenstand.

Wissenschaftliche Literatur- und Informationsversorgung für die Kommunikationswissenschaft und die Medienwissenschaft

Eine adäquate Versorgung wissenschaftlicher Anspruchsgruppen mit Fachinformationen und -literatur bildet unter digitalen Bedingungen eine kaum zu überschätzende Herausforderung. Dieser Beitrag thematisiert die veränderten Rahmenaspekte digitaler Informationsdienstleistungen und vermittelt einige der zentralen Kriterien, welche die Nutzer und die DFG als wesentlicher deutscher Infrastrukturförderer im Bibliotheksbereich an Dienste oder auch Fachportale anlegen. Ausgehend von der Annahme, dass gegenwärtig kein Recherchesystem bestehen kann, das allen Maßstäben und Ansprüchen restlos genügt, konfrontieren die Autoren unterschiedliche alternative Webangebote und die Virtuelle Fachbibliothek (ViFa) medien buehne film mit diesen Kriterien. Insgesamt wird deutlich, dass die Nutzer wie auch die Dienstleister selbst im Moment und zukünftig mit unterschiedlichen Zwischenständen arbeiten müssen. Dennoch gibt es zahlreiche Möglichkeiten zur kontinuierlichen Verbesserung dieser Sachlage und zudem auch bereitliegende Konzepte und Vorhaben, welche zu optimierten Zwischenständen führen.

Einleitung

Wie sich die Gegenstandsbereiche der Kommunikationswissenschaft und der Medienwissenschaft mit der medientechnischen Entwicklung wandeln, so verändern sich auch die Möglichkeiten und Formen der wissenschaftlichen Informationsversorgung. Von den traditionellen Zettelkatalogen über frühe bibliographische Handbücher, langfristige Fachbibliographien und thematische Datenbanken auf Speichermedien bis zu den elektronischen Katalogen der Informationseinrichtungen war es ein Weg, der rund 100 Jahre umfasste. Die Zyklen des Wandels und der erforderlichen Anpassung sind mit der Etablierung und Weiterentwicklung des World Wide Webs ungleich kürzer, die Konsequenzen für Institutionen wie die deutschen Bibliotheken sind ungleich tiefgreifender.

Auf den ersten Blick scheint es eine klare, unverrückbare Orientierungshilfe für den Übergang beziehungsweise die Anpassung der überregionalen Literaturversorgung auf digitale Bedingungen zu geben. Die Struktur des Systems der Sondersammelgebiete mit ihrem »Anspruch eines uneingeschränkt umfassenden Sammelauftrags und eines – von der aktuellen Nachfrage unabhängigen – vorsorgenden Bestandsaufbaus«[1] wurde auch im Zuge einzelner Kursanpassungen als »Axiom«[2] verstanden. Jene Grundanlage und -ausrichtung erweiterte die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – der wesentliche Drittmittelgeber für strukturelle Neuentwicklungen und Anpassungen im Bibliothekssystem – auf die Konzeption und Förderung der so genannten Virtuellen Fachbibliotheken und damit auf die Informations- und Literaturversorgung aus dem und im World Wide Web.[3] Mit dieser Übertragung wurden zahlreiche Pfadabhängigkeiten gelegt, die sich zusammen mit Aspekten des technischen und sozialen Wandels im digitalen Zeitalter als komplexes Gefüge von Herausforderungen und strukturellen Verschiebungen darstellen.

Während im Zeitalter der ausschließlichen Relevanz konventioneller Ressourcen, das sich im bibliothekarischen Zusammenhang spätestens ab Mitte der 1990er Jahre seinem Ende näherte,[4] in der umfas-

---

1 Rolf Griebel: Die Förderung der wissenschaftlichen Informationsinfrastruktur durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Zwischenbilanz zum DFG-Positionspapier »Wissenschaftliche Literaturversorgungs- und Informationssysteme: Schwerpunkte der Förderung bis 2015«. In: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie (ZfBB) 57(2010), S. 71–86; Zitat, S. 73. Online abrufbar unter: http://zs.thulb.uni-jena.de/servlets/MCRFileNodeServlet/jportal_derivate_00187492/j10-h1-auf-1.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

2 Ebd., S. 73.

3 Vgl. z.B.: Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG): Merkblatt. Überregionale Literaturversorgung, April 2009. DFG-Vordruck 12.10-4/09. Online abrufbar unter: http://www.dfg.de/download/programme/wissenschaftliche_literaturversorgung_informationssysteme/antragstellung/12_10/12_10.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

4 Vgl. z.B.: Rolf Griebel: Das DFG-geförderte System der überregionalen Literaturversorgung im Wandel. Vom Memorandum »Weiterentwicklung der überregionalen Literaturversorgung« (1998) bis zum Positionspapier »Wissenschaftliche Literaturversorgungs- und Informationssysteme – Schwerpunkte der Förderung bis 2015« (2006). In: Albert Raffelt (Hrsg.): Die Bibliothek – von außen und von innen. Aspekte Freiburger Bibliotheksarbeit. Festschrift für Bärbel Schubel. Freiburg im Breisgau 2008 (= Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau; 28), S. 27–43. Online abrufbar unter: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5000/pdf/bibliothek_aussen_innen.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

senden, tendenziell sogar vollständigen Sammlung von Fachliteratur ein Alleinstellungsmerkmal der wissenschaftlichen Bibliotheken bestand, gestaltet sich die Sachlage unter aktuellen Bedingungen deutlich anders. Diese Differenz liegt vor allem in drei Kernbereichen. Angedeutet ist bereits, dass die Funktion der Bibliotheken, zwischen Informationsbestand und Informationsbedarf zu vermitteln, heute von zahllosen privaten, privatwirtschaftlichen und auch von zusätzlichen öffentlichen Angeboten geprägt ist. Mit dieser Vielfalt wandelten sich auch die Nutzungsmuster, die Rechercheprakтiken und die Erwartungen der Anspruchsgruppen. Gemessen an der einst gegebenen Stabilität der funktionalen Bindung zwischen Nutzern und Bibliothek vollzog sich die Auflösung dieses Gefüges in rasantem Tempo. Die Nutzungsgewohnheiten und die Ansprüche der Zielgruppen orientieren sich unter aktuellen Bedingungen weniger an den tradierten und systematischen Wegen wissenschaftlicher Recherche als vielmehr an den alltagsnahen Zugängen zu online verfügbaren Informationsbeständen. Es ist heute undenkbar, auf online verfügbare Vermittlungsinstrumente zu verzichten. Damit ist folglich auch immer Entwicklungsdruck in technischer Hinsicht als auch in den Erschließungsverfahren verbunden.

Diese neuen Eckpfeiler müssen außerdem durch die oben angedeuteten Fakten ergänzt werden: Einerseits haben sich durch die Dominanz online basierter Kommunikationsformen die Schwellen zur Publikation fachlicher Informationen und Literatur deutlich gesenkt. Dies führte zur Erhöhung der Quantitäten relevanten Contents im Netz. Andererseits sprengt die Gestalt der sammelfähigen Materialarten heute jede traditionelle Auffassung von wissenschaftlichen Kommunikations- und Literaturformen. Damit sind die gegenwärtigen Bedingungen zumindest annähernd adäquat umrissen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass wissenschaftliche Informations- und Literaturversorgung heute ein technikbasierter, nachfrageorientierter Markt vielfältiger Kommunikations-, Recherche- und Publikationsgewohnheiten ist. Der grundsätzliche Literatur- und Informationsbedarf von Wissenschaft, Lehre und interessierter Öffentlichkeit hat sich parallel und vor allem im Zuge wachsender Irrelevanz von Raum und Zeit auch für fachliche Kommunikation deutlich erhöht. Dies gilt in quantitativer und in qualitativer Hinsicht.

Dieser Beitrag will das umrissene Spannungsfeld etwas genauer betrachten und zusätzliche fachspezifische Sachlagen thematisieren. Zugleich stellt er das seit 2007 an den Universitätsbibliotheken Leipzig und Frankfurt am Main sowie den Hochschulen für Film und Fernsehen in Potsdam und für Musik und Theater in Leipzig entstehende Portal ViFa medien buehne film vor. Entsprechend soll unter der Grundannahme, dass es heute weder von privater, privatwirtschaftlicher noch von öffentlicher Seite ein umfassendes, vollständiges, hinsichtlich der Nutzungsgewohnheiten proaktiv und zukünftige Entwicklungen antizipierendes Informationssystem gibt und geben kann, gezeigt werden, dass derartige Portale und Angebote nicht mehr als dauerhaft und zugleich funktional realisiert werden können. Sie müssen ständig weiter entwickelt werden, sie müssen angepasst und verändert werden. Im Grunde arbeiten die Anbieter – egal, ob im öffentlichen Auftrag, nach privatwirtschaftlichen Prinzipien oder am wissenschaftlichen Ethos orientiert – immer an und mit einem Zwischenstand. Gleiches gilt selbstredend auch für die Zielgruppen.

Wissenschaftliche Informationsversorgung und Internet

In der Einleitung wurden einige und für den hier dargelegten Zusammenhang einschlägige Veränderungsprozesse und -bereiche in Grundzügen benannt. Im Folgenden werden aktuell verfügbare Informationsangebote auf allgemeiner Ebene betrachtet, um anschließend auch die ViFa medien buehne film im Zusammenhang und hinsichtlich Stärken und Schwächen beschreiben zu können. Da sich wie oben kurz beschrieben mit dem digitalen Wandel auch die Nutzungsgewohnheiten,[5] der Anpassungsdruck und letztlich die quantitativen sowie qualitativen Nutzeranforderungen verändert haben, sollen diese Aspekte in der Folge thematisiert werden. Anmerkungen zu technischen und auf die Erschließung sowie Datenstrukturen bezogene Sachlagen werden nur in kurzer Form angerissen. Als zentrales Kriterium soll hingegen der Bedarf der Ziel- und Anspruchsgruppen betrachtet werden. Der Anspruch der Wissenschaft, umfassend, aktuell, mit internationalem Zuschnitt und unter Verwendung einfacher Zugangsmöglichkeiten auf wissenschaftliche Kommunikation und vor allem auf Fachliteratur zugreifen zu können, ist eine Kontinuität. Stark gewandelt haben sich allerdings das verfügbare Spektrum der Materialien, das nun auch digitale Formen umfasst, und die Bedürfnisse hinsichtlich der Rahmenbedingungen des Zugriffs, der heute räumlich und zeitlich unabhängig erfolgen soll.

---

5 Exemplarisch für Studierende der Informationswissenschaft: Raimonds Freimanis und Ramona Dornstädter: Informationskompetenz junger Information Professionals. Stand und Entwicklung. In: Information, Wissenschaft & Praxis 61(2010), S. 123–128. Online abrufbar unter: http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Informationswissenschaft/forschung/informationsmarkt/1268059363iwp_61_201.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

Dieser Bedarf unter digitalen Bedingungen lässt sich in unterschiedliche Kriterien operationalisieren. Hier sollen drei gewählt werden: Abdeckung, Funktionsumfang und Stabilität. Sie bilden auch den Kern jener Anforderungen, die sowohl nutzerseitig[6] als auch durch den zentralen Geldgeber[7] angeführt werden. Jeder einzelne Aspekt wird in der Folge inhaltlich ausdifferenziert und anschließend mit empirischen Strukturen konfrontiert. Dabei soll es nicht um Vollständigkeit sowie Trennschärfe der Argumente und um ihre dauerhafte Richtigkeit gehen. Vielmehr orientiert sich der Abschnitt an pragmatischen Aspekten und am aktuellen Zwischenstand im Bereich der Informationsversorgung.

Mit dem Kriterium der Abdeckung ist im Grunde die größte praktische Herausforderung benannt. Die Abdeckung des wissenschaftlichen Informationsbedarfs lässt sich einerseits formal auf die Materialarten, auf die Literatur- und Kommunikationsformen beziehen. Dazu bietet die einfache Differenzierung zwischen konventionellen und digitalen Beständen eine erste Orientierung. Wissenschaftliche Informationssysteme stehen heute vor der Notwendigkeit, digital vorliegende Formen zu integrieren. Entsprechend sind Nachweissysteme für diese Materialarten notwendig, die stetig auszubauen und zu pflegen sind. Auch wenn es tendenziell einen stetigen Bedeutungszuwachs dieser Formen gibt, so bleibt parallel die intensive Betreuung konventioneller Ressourcen eine Daueraufgabe. Genauer betrachtet muss diese Anforderung auch für Altdaten und ältere Nachweissysteme gelten. Diese Bestände bilden einerseits die zum Teil jahrzehntelange intellektuelle Arbeit der Informationseinrichtungen ab und haben andererseits sowohl für historische als auch für aktuelle Fragestellungen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.[8]

Die zweite Kenngröße für die Bewertung von Abdeckungsleistungen ist notwendigerweise die fachspezifische. Für die Kommunikationswissenschaft und die Medienwissenschaft gilt, dass der besonderen Struktur, den dynamischen Gegenständen und dem interdisziplinären Charakter der Disziplinen Rechnung zu tragen ist. Adäquate Abdeckung umfasst entsprechend zielführende inhaltliche Festlegungen und deren Umsetzung in entsprechende Sammlungszuschnitte. Anders formuliert bedeutet dieses Kriterium, dass das Maß an irrelevanten Inhalten möglichst gering zu halten ist. Für unsere Disziplinen entwickelt sich dabei die Tatsache, dass die Terminologien zur Benennung der Gegenstände im alltäglichen Sprachgebrauch ein nicht zu unterschätzendes Problem darstellen. Der reflektierte Einsatz von Sprache und Begriffen zur Vermittlung von Relevanzen erscheint gerade für die Kommunikationswissenschaft und für die Medienwissenschaft von besonderer Bedeutung. Ob zukünftig rein maschinenbasierte Systeme den menschlichen Intellekt als Instanz überflüssig machen, ist in der Informationswissenschaft nach wie vor eine kontroverse Diskussion. Diese Frage auf die Informationsversorgung der beiden Fachwissenschaften übertragen, deutet im Zusammenspiel mit den terminologischen Problemlagen im Augenblick eher auf die Notwendigkeit vermehrter intellektueller Instanzen hin.

Ungleich schwieriger zu erfassen und auch zu operationalisieren sind die bedarfsbezogenen Anforderungen hinsichtlich des notwendigen Funktionsumfangs. Auf Basis sich wandelnder technischer Möglichkeiten verändern sich die Funktionen, welche in Systemen zur Informationsversorgung angeboten werden können – in zum Teil rasantem Tempo. Ungeachtet inhaltlicher Aspekte bleiben im Kern drei Anforderungsgruppen, an denen sich der gewünschte Funktionsumfang messen lässt und die als weitgehend stabil gelten können: systematische Recherchefunktionen, zielführende Struktur und nutzerfreundliche Oberfläche.[9] Unter dem Begriff der systematischen Recherchefunktionen fallen die Anforderungen nach integrativem und separatem Zugriff auf heterogene Datenbestände sowie differenzierte Suchoptionen in einschlägigen bibliographischen Angaben und die Möglichkeit, unterschiedliche Filterungen vorzunehmen. Mit Zielführung lassen sich die Forderungen nach all jenen Informationen, die zur Relevanzbewertung notwendig sind, sowie nach einer möglichst unmittelbaren Verbindung zwischen Recherche und Literaturbezug beschreiben. Nutzerfreundlichkeit erfordert einfache

6 Heinold, Spiller & Partner Unternehmensberatung GmbH: Virtuelle Fachbibliotheken im System der überregionalen Literatur- und Informationsversorgung. Studie zu Angebot und Nutzung der Virtuellen Fachbibliotheken. Hamburg 2007. Online abrufbar unter: http://www.zbw.eu/ueber_uns/projekte/vifasys/gutachten_vifasys_2007_3_5.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

7 Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG): Richtlinien zur überregionalen Literaturversorgung der Sondersammelgebiete und Virtuellen Fachbibliotheken. Stand 8.3.2011. Online abrufbar unter: http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/richtlinien_lit_versorgung_ssg.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

8 Dazu das einfache Beispiel, dass sich bei aktuellen Untersuchungen zum Verhältnis Onlinejournalismus und Partizipation vielfach Argumentationen und Perspektiven wiederholen, die auch aus fachlichen Zusammenhängen der 1970er Jahre und der Diskussion um Bürgermedien bereits Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs genommen haben.

9 Diese Zusammenstellung von Kriterien orientiert sich an einer wichtigen Untersuchung zu den Virtuellen Fachbibliotheken aus dem Jahr 2007. Darin wurden Befragungsergebnisse hinsichtlich der konkreten Erwartungen von Fachwissenschaftlern an derartige Portale aufgeführt, die für diesen Beitrag in Gruppen zusammengefasst wurden. Vgl. dazu: Heinold, Spiller & Partner Unternehmensberatung GmbH, 2007 (Anm. 6), S. 21.

Oberflächen und Hilfsangebote, gute Bedieneigenschaften, multiple Zugangswege und Transparenz in den Zuordnungen und Erschließungswerkzeugen. All diese Kriterien ließen sich weiter ausdifferenzieren. In der Gesamtsicht der Dinge scheint aber der Common Sense damit getroffen.

Im Kontrast dazu ist das Kriterium der Stabilität deutlich leichter zu erfassen. Wie in den Jahrzehnten und Jahrhunderten, in denen die Beziehung zwischen Bibliothek und Nutzer als klar definiert gelten konnte, besteht auch heute eine häufig nur implizit artikulierte Anforderung nach dauerhaften Strukturen. Was für den analogen Zusammenhang gilt, trifft augenscheinlich auch auf die digitale Welt zu: Es formen sich Nutzungsgewohnheiten, Arbeitsroutinen und Bindungen zwischen Zielgruppe und Dienstleister aus, die sich bei Aus- oder gar Wegfall von Angeboten nicht einfach übertragen lassen.

Damit sind – wenn auch auf einfacher Ebene – all jene Kriterien benannt und konkretisiert, die für die wissenschaftliche Literatur- und Informationsversorgung als Bedarf unter digitalen Bedingungen zusammengefasst werden können. Wie weiter oben erwähnt, konfrontiert der Beitrag diese Anforderungen nun mit einigen aktuell verfügbaren Typen der digitalen Rechercheoberflächen.

Die Standardsuchmaschinen wie der Marktführer Google setzen in vielerlei Hinsicht Maßstäbe. Ihre Performance für alltagsbezogenen Informationsbedarf ist wohl unerreicht und zahlreiche Subangebote der zentralen Einstiegsseiten versuchen die Vorteile des Catch-All-Ansatzes auf spezialisierte Recherchebedürfnisse zu übertragen. Betrachtet man die Leistung dieser Systeme im Bereich Abdeckung, so scheinen auf den ersten Blick alle weiteren Suchinstrumente daneben zu verblassen.

In der Tat bietet zum Beispiel Google wie auch Google scholar den wohl größten Informationsumfang im historischen Vergleich. Dass in diesem Fakt zugleich eine nicht zu unterschätzende Schwäche liegt, kennt der regelmäßige User dieser Suchmaschinen aus eigener Erfahrung. Die Quantität der Ergebnisse übersteigt aufgrund eines praktisch unbegrenzten Anteils irrelevanter Informationen das Erfassbare. Somit gehen die Auswertungen der Trefferlisten selten über die erste Ergebnisseite hinaus.[10] Zudem stehen keine fachlichen und nur wenige auf formalen Kriterien basierende Einschränkungsoptionen zur Verfügung. Altdaten und auch Inhalte des Deep Web bleiben in vielen Fällen für die Suchmaschinen verschlossen, was ein weiteres Problem im Bereich der Abdeckung aufwirft. Ferner muss berücksichtigt werden, dass der Zugang zu ermittelten Inhalten sehr häufig auf Leistungen der wissenschaftlichen Bibliotheken beruht, da diese Institutionen durch Lizenzverträge mit den Verlagen die Nutzung erst ermöglichen. Auch für das Kriterium des benötigten Funktionsumfangs lässt sich Licht und Schatten feststellen.

Um beim Beispiel Google und auch Google scholar zu bleiben, lässt sich festhalten, dass die Oberflächen dieser Angebote ganze Nutzergenerationen geprägt haben. Die Einfachheit und zugleich sinnfällige Anlage der Interfaces setzt für zahlreiche Webangebote – gerade in der Informationsversorgung – zweifelsfrei Standards. Weniger ausgeprägt ist allerdings die Transparenz im Hinblick auf die Nachvollziehbarkeit der erzielten Trefferstruktur. In aktuellen Veröffentlichungen zum Gegenstand wird auf die Manipulation der Ergebnisse durch eine Vielzahl an Faktoren verwiesen.[11] Klare wissenschaftliche Informationsansprüche mit dieser Intransparenz zu konfrontieren, erscheint zumindest als zweifelhaft. Auch die benötigten systematischen Recherchefunktionen sind bei diesen Angeboten häufig Mangelware. So leisten die Suchmaschinen in idealtypischer Form integrative Suchen, geraten aber beim Anspruch auf differenzierten Zugriff auf Informationen aus heterogenen Datenbeständen oder auf einzelne Materialarten gegenwärtig an Grenzen. Durch den Einsatz von Volltextsuche, deren Wert für spezialisierte Fragestellungen und Recherchebedürfnisse kaum zu überschätzen ist, und rein maschinenbasierter Indexierung bestehen weiterhin Schwächen in den Bereichen differenzierte Suchoptionen und auch Filtermöglichkeiten, die bis auf die Ebene der Funktionalität standardisierter Operatoren reichen.

In dieser verkürzten Betrachtung soll natürlich nicht angezweifelt werden, dass Suchmaschinen vom Typ Google auf dem Markt bleiben. Allerdings stellen sich in diesem Zusammenhang einzelne Fragen, die in Verbindung mit einer kommerziellen Ausrichtung der Anbieter stehen. Welche spezialisierten Dienste der Suchmaschinen zukünftig die Weiterentwicklung bestimmen werden, lässt sich nicht exakt benennen. Ob sich die Optimierung deutlich markt- und werbeaffinerer Funktionen wie Produkt- und Dienstleistungssuchen in Verbindung mit Orts- und Bilder-

10 Vgl. z.B.: Dirk Lewandowski: Suchmaschinen vs. OPAC. Vortrag auf der Arbeitstagung der Fraunhofer-Bibliotheken 2009 in Bremen, 14.10.2009. Online abrufbar unter: http://web.bui.haw-hamburg.de/file-admin/user_upload/lewandowski/vortraege/Bremen2009_Lewandowski.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

11 Vgl. z.B.: Andreas Tremel: Suchen, finden – glauben? Die Rolle der Glaubwürdigkeit von Suchergebnissen bei der Nutzung von Suchmaschinen. LMU München 2010 (Diss. phil.). Online abrufbar unter: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/12418/1/Tremel_Andreas.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

suchen zukünftig parallel zu den Weiterentwicklungen im deutlich weniger marktfähigen Bereich der Recherchen nach wissenschaftlichen Informationen vor allem im Bereich verlagsunabhängiger Publikationen bewegen wird, darf hier wenigstens als Frage in den Raum gestellt werden.[12]

Einen besonderen Boom erfahren gegenwärtig Social-Bookmarking-Angebote. Es kann hier keine Auseinandersetzung mit den Detailfunktionen dieser Websites erfolgen, die jenseits der wissenschaftlichen Recherche liegen. Definitiv ermöglichen Social-Bookmarking-Seiten aber Funktionen, die auch die wissenschaftliche Arbeit vereinfachen. Dokumentenablage, Schnittstellen in Literaturverwaltungsprogrammen und interaktive Möglichkeiten sind nur einige dieser Services. Hinsichtlich der hier betrachteten Kriterien schneiden diese Dienstleistungen aber dennoch nur befriedigend ab. So sind die verfügbaren Inhalte in ihrer Auswahl und damit in ihrer Relevanz hochgradig subjektiv. Sie decken nur kleine Teile der verfügbaren Materialarten sowie der zugehörigen Metadaten ab. Sehr häufig findet man in diesen Portalen falsche Angaben hinsichtlich Verfügbarkeiten und ein hohes Maß an Dubletten. Fachliche Filter stehen nicht oder nur in rudimentärer Form zur Verfügung. Ferner sind die Angebote anfällig für Spamming und für werbende Metadaten. Ein systematischer Zugriff auf Materialarten und einzelne Metadaten ist zumeist nicht verfügbar, zudem bieten diese Portale keine transparenten Erschließungssysteme. Während die Seite des Zugriffs auf Dokumente im Regelfall gut umgesetzt ist, liegen die Schwächen eher auf der Rechercheseite.

Die Liste der Grenzen ließe sich für den Bereich der Abdeckung noch weiter verlängern, worauf hier aber verzichtet werden soll. Insgesamt scheint in der Beliebtheit ein Indiz für die Nutzerfreundlichkeit zu liegen, im raschen Aufstieg und Fall einzelner Angebote sowie in der unübersichtlichen Menge der Dienste findet sich der Beleg für deren Instabilität. Im Übergang zur partiellen Kostenpflichtigkeit gerade der angebotenen Mehrwertdienste finden sich weitere Problemfelder.

Instrumente wie Dokumentenserver, Datenbanken und Kataloge weisen ebenfalls besondere Stärken und Schwächen auf. Die Abdeckung in den Repositories orientiert sich zumeist nicht an fachlichen Belangen, sondern an der institutionellen Herkunft der darin enthaltenen Materialien. Auch ist der Umfang der darin enthaltenen Inhalte nicht mit dem Maßstab der breiten Abdeckung zu messen. Besonders positiv sind allerdings die Recherche- und Browsingzugänge zu bewerten, viele Dokumentenserver ebnen dem Nutzer mehrere, oftmals systematische Wege um an den gewünschten Inhalt zu gelangen. In der Verlässlichkeit, auch in wenigstens mittlerer Zukunft die Inhalte nutzen zu können, zeigt sich ein hohes Maß an Stabilität. Wie aktuelle Untersuchungen zeigen, rangieren die OPACs der jeweiligen Institution sehr weit oben in der Nutzergunst. Neben den klassischen Katalogen werden auch Datenbanken von Körperschaften betrieben. Für beide Instrumente gilt, dass sie dem Nutzer systematische Zugänge zu den gewünschten Informationen anbieten und ausgesprochen stabil sind. Allerdings kann für die Datenbanken eingewendet werden, dass ihr Zuschnitt zumeist hoch spezialisiert ist. Es existieren Systeme für einzelne Themenkomplexe wie Medienpädagogik oder auch Medienrecht, ein Zugriff auf ganze Fachwissenschaften begegnet dem Nutzer kaum. Bei nicht spezialisierten Bibliotheken gilt, dass der Umfang der Sammlungen aufgrund sachlicher Aspekte nicht die Breite der Bestände der Sondersammelgebiete erreichen kann. Zudem bestehen Optimierungsmöglichkeiten für den Nutzer und dessen Recherche, indem Systeme wie Datenbanken und Kataloge – wie in der ViFa medien buehne film – parallel und nach einheitlichen Anfragen durchsucht werden können. Weitere Entwicklungen wie der Linked Open Data-Ansatz versprechen weitere Abhilfe in näherer Zukunft.

Wie weiter oben erwähnt, können diese Ausführungen nicht erschöpfend und vollständig sein. Deutlich geworden ist aber, dass auf dem Informationsmarkt für wissenschaftliche Inhalte und Literatur gegenwärtig kein Rechercheinstrument verfügbar ist, das alle Ansprüche der Nutzer befriedigen kann. Welche Leistungen die ViFa medien buehne film im Moment bietet und wo sich die spezifischen Leistungen und Grenzen befinden, klärt der folgende Abschnitt.

Ein erster Zwischenstand – Die (aktuell verfügbaren) Inhalte der ViFa medien buehne film

In diesem Abschnitt konfrontieren wir nun das aktuelle Angebot der ViFa medien buehne film mit den genannten Kriterien. Dabei werden die besonderen Leistungen des Portals herausgestellt, bevor am Ende des Abschnitts die Grenzen im inhaltlichen und Funktionsumfang kritisch thematisiert werden. Als Ausgangspunkt soll hier erneut die online verfügbare Informationsflut benannt werden, der sowohl technisch als auch intellektuell begegnet werden kann.

12 Zu aktuellen Entwicklungen und zur Zukunft von Standardsuchmaschinen vgl. z.B.: Christoph Kappes: Was Google wirklich sucht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.4.2011.

Ein unbedingter Vorteil der ViFa liegt in ihrem fachlichen Zuschnitt, der die Versorgung der Kommunikationswissenschaft, der Medienwissenschaft, der Theater- und der Filmwissenschaft vorsieht und über ein interdisziplinäres Gesamtportal sowie drei Subportale realisiert wird. Rechercheangebote, die dezidiert kommunikationswissenschaftliche und medienwissenschaftliche Fokussierungen bieten, sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt national wie auch international eine ausgesprochene Seltenheit. Die Begrenzung auf einzelne Disziplinen senkt den Anteil irrelevanter Inhalte entscheidend, auch wenn bedingt durch die Nutzung von Fremdsystemen wie BASE - Bielefeld Academic Search Engine und deren Inhalten Grenzen der fachlichen Anlage deutlich zu Tage treten. Im Spektrum der integrierten Datensysteme werden vor allem Informationen zu Fachliteratur und jene selbst geliefert. Diese Feststellung mag banal erscheinen, verkörpert aber im Zeitalter heterogener Dokumente eine wichtige Weichenstellung. Jüngere Kommunikationsformen wie Blogeinträge, Daten aus Foren und von Websites sind hinsichtlich ihrer Bewertung und Validität durch die Wissenschaft selbst noch nicht konventionalisiert. In der Regel findet der wesentliche Teil des dokumentierten wissenschaftlichen Austauschs noch immer in den vielfältigen Formen von Fachliteratur statt. Die Gründe dafür sind mehrschichtig und beinhalten Aspekte wie Traditionen sowie Qualität, aber eben auch die Sammel- und Dokumentationsfähigkeit. In der Festlegung, dass das Sammelspektrum vor allem fachliterarische Inhalte bietet, entsteht ferner für den Nutzer ein hohes Maß an Transparenz, das durch öffentlich einsehbare Sammlungsprofile, aber auch durch ansprechbares Personal noch weiter an Stärke gewinnt. Auch der Anforderung, unterschiedliche Literaturformen umfassend abzudecken, entspricht die ViFa in hohem Maße. Zum ersten liefert das Portal über unterschiedliche Module ein ausgesprochen breites Spektrum an Daten zu konventioneller und digitaler Fachliteratur. Dabei werden sowohl Altdaten als auch aktuelle Fachinformationen integriert und miteinander über einheitliche Suchfunktionen verbunden.

Diese Anlage wird sichtbar, wenn man die verfügbaren Module genauer betrachtet. Im Segment Bibliothekskataloge sind zum aktuellen Zeitpunkt zwölf Datenbestände[13] verfügbar, welche die gegenwärtigen Sondersammelgebiete, deren Vorgängereinrichtungen sowie einzelne Spezialeinrichtungen abdecken. Die Bibliothekskataloge vermitteln primär Metainformationen zu verlagsseitig publizierter, selbständig erscheinender Literatur, integriert im Einzelfall aber auch digitale Inhalte aus den zum Teil an die OPACs angeschlossenen institutionellen Dokumentenservern und zusätzlich zentralisierte Nachweise bestimmter Materialarten wie elektronische Dissertationen und Habilitationen. Unselbständig erscheinende Literatur – aus reinen Printzeitschriften sowie aus Periodika mit konventionellen und digitalen Ausgaben – werden in der ViFa über die Aufsatzdatenbanken[14] abgedeckt. Die Datensysteme einzelner bibliothekarischer Verbünde werden durch einen externen Dienstleister und durch Erschließungsarbeiten in den Sondersammelgebiets-Bibliotheken stetig ergänzt und umfassen alle Daten zu Zeitschrifteninhalten ab dem jeweiligen Erscheinungsbeginn des Titels bis zur aktuellen Ausgabe. Insgesamt bilden die Aufsatzdatenbanken den größten fachspezifischen Nachweis ihrer Art im deutschsprachigen Raum. Reine Onlinezeitschriften finden ebenfalls Eingang in die ViFa. Der Nachweis dieser Titel und der zugehörigen Binneninhalte ist allerdings über verschiedene Module verteilt. Auf Titelebene verfügt das Portal über eigene Auszüge aus der Elektronischen Zeitschriftenbibliothek (EZB). Die Fachausschnitte werden stetig aktualisiert sowie ergänzt und bilden heute einen Bestand mit einem Umfang von mehr als 1.000 Einträgen. Der Nachweis zusätzlicher Periodika mit fachlicher Relevanz realisiert ein Datenbanksystem zur Erschließung von Webressourcen. Dieser Bestand schließt auch die Lücke zu weiteren rein digitalen Literaturformen und ermöglicht den Mitarbeitern die Anlage von Metadaten zum gesamten Spektrum an Webressourcen. Im Schwerpunkt liefert das System Volltexte, um einerseits den Nutzererwartungen gerecht zu werden und um andererseits die Vielfalt der grauen Literatur im Netz abzubilden. Die Datenbank für Internetquellen wurde vollständig im Projekt entwickelt und beinhaltet Materialien aus unterschiedlichen Datenquellen weltweit. Das System verfügt über einen automatischen Linkchecker, der sicherstellt, dass katalogisierte Inhalte auch tatsächlich verfügbar sind.

Auch die Datenbank für Internetquellen wird laufend aktualisiert, kann allerdings aus nachvollziehbaren Gründen kein so hohes Maß an Abdeckung liefern wie die Module Bibliothekskataloge und Aufsatzdatenbanken. Aufgrund dieser Tatsache beschlossen die Projektmitarbeiter die zwar fachlich unspezifische, aber funktional und hinsichtlich des Umfangs

13 Diese im Einzelnen: die aktuellen Fachkataloge der UB Leipzig, der SuUB Bremen, der UB Frankfurt am Main, des Hans-Bredow-Instituts Hamburg, der beiden relevanten Fachbereichsbibliotheken der UB Wien; der Verbundkatalog Film und des Theatermuseums München. Ein Auszug aus dissonline.de ergänzt diese Fachkataloge. Hinzu kommen der Zettelkatalog und der Fachkatalog des früheren SSG der UB Frankfurt am Main und der Katalog der Friedrich-Ebert-Stiftung als fachunspezifische Systeme (Stand: 15.4.2011).

14 Diese sind im Einzelnen: Online Contents Medien & Kommunikation (GBV), Online Contents Theater & Filmkunst (HeBIS) und der Film Literature Index Online (Stand: 15.4.2011).

sehr gut aufgestellte größte deutsche Suchmaschine für wissenschaftliche Inhalte – BASE – zu integrieren. BASE steht dem Nutzer zusammen mit den Modulen Bibliothekskataloge, Aufsatzdatenbanken, Internetquellen und den bislang eingebundenen Nationallizenzen im Rahmen der Metasuche zur Verfügung. Nationallizenzen sind Datenpakete, die nicht nach einheitlichen Kriterien zu erfassen sind. Sie liefern sowohl Metadaten als auch Volltexte aus unterschiedlichen Publikationszusammenhängen. Augenblicklich finden sich drei Nationallizenzen,[15] die auf Ebene der einzelnen Datensätze bzw. Volltexte innerhalb der ViFa recherchierbar sind. Hinzu kommt ein letzter Bestand, der als durchsuchbarer Nachweis von fachlich relevanten Datenbanken zu verstehen ist. Analog zu den Fachauszügen aus der EZB wurde auch der Bestand im Datenbank-Infosystem (DBIS) nach fachlichen Aspekten gesichtet und in das Portal eingebunden. Auch die DBIS-Fachsichten pflegen und aktualisieren die Projektmitarbeiter regelmäßig. Damit ist – wenn auch in verkürzter Form – das gegenwärtige Spektrum der integrierten Ressourcen benannt.

Rückt man nun das Funktionsspektrum in den Blick, so ist zuerst die integrative Metasuche als besonderes Leistungsmerkmal zu benennen. Die Metasuche, die gerade auf neue technische Füße gestellt wurde, bedient sich verschiedener Verfahren, um Inhalte nutzerfreundlich zu integrieren. Neben Live-Abfragen über unterschiedliche Schnittstellen setzt die ViFa ebenfalls Suchmaschinentechnologie ein, um indexierte Kataloginhalte systematisch einzufügen. Eingebunden sind all jene Module, die in Form einfacher und erweiterter Suchen recherchierbar sind. Entsprechend bietet die Metasuche die parallele und unter einheitlichen Suchkriterien organisierte Recherche in den Bibliothekskatalogen, den Aufsatzdatenbanken, den Nationallizenzen und der Datenbank für Internetquellen. Der systematische Zugriff auf heterogene Datenbestände kann momentan als Alleinstellungsmerkmal der Virtuellen Fachbibliotheken bezeichnet werden.[16] Sowohl in der Metasuche als auch in all jenen Modulen, die primär Metadaten auf Ebene einzelner selbständiger und unselbständiger Publikationen liefern, sind zudem umfassende Nachweisfunktionen verfügbar. Nach erfolgter Trefferausgabe ist es dem User möglich, zu ermitteln, wie und wo er bundes- und weltweit an einzelne Titel gelangen kann. Somit sind zum ersten für den Nutzer Nachweisprüfungen in lokal und regional leicht zu erreichenden Einrichtungen möglich.

Zum Zweiten kann – in Abhängigkeit vom Standort des Nutzerrechners und der damit verbundenen lizenzrechtlichen Situation – in vielen Fällen auch über Fremdsysteme wie die EZB der Volltextzugriff realisiert werden. Ferner steht auch der Dokumentenlieferdienst subito als Bezugsquelle für ermittelte Titel zur Verfügung. Die bislang bestehende Lücke zwischen Recherche und Literaturbezug schließt sich damit für eine Vielzahl an Materialarten. Jene wichtige Funktion bedient sich Standardnummern wie ISSN und ISBN, die in Abhängigkeit vom jeweiligen Trefferkatalog verfügbar sind. Insgesamt muss angemerkt werden, dass die Datenlage der integrierten Systeme das generalisierbare Funktionsspektrum der ViFa medien buehne film determiniert. Exaktere Aussagen dazu sollen in den Ausführungen zu den Grenzen des Systems erfolgen. Der Hinweis muss an dieser Stelle deshalb gegeben werden, da die ebenfalls als wesentliche Funktionen betrachteten Filtermöglichkeiten genau von dieser Datenlage abhängen. Gegenwärtig sind Relevanzrankings, Differenzierungen nach Erscheinungsjahr und alphabetische Sortierungen vor und nach der systematischen Recherche für beinahe alle Datenbestände möglich. Die einzelnen Treffer liefern die für Bewertungen notwendigen Metadaten, verlinken in den Zielkatalog beziehungsweise auf direkt verfügbare Volltexte und vermitteln die zugehörige Materialart. Das Interface des Portals ist für alle Teilportale einheitlich gestaltet, ermöglicht ab der Startseite stets einen direkten Zugriff auf die Suchfunktionen, beinhaltet kohärente Hilfsangebote und bedient sich einer jeweils identischen Navigation. Jene Datensysteme, die im Projekt entwickelt wurden, weisen zudem inhaltliche und formale Browsing-Möglichkeiten sowie breite Optionen zur Filterung auf.

Nachdem die Merkmale des Portals abgehandelt wurden, soll nun auf die pragmatischen und strukturellen Grenzen der ViFa hingewiesen werden.

Naheliegend ist die Feststellung, dass sich der hehre bibliothekarische Anspruch auf Vollständigkeit im Nachweis existierender Publikationen heute nicht mehr durchhalten lässt. Gerade die digitalen Materialarten befinden sich in einem Prozess dauerhafter Ausdifferenzierung und weltweiter Durchsetzung. Gesunkene Publikationshürden vereinfachen die Veröffentlichung unterschiedlicher Informationsbestände, so dass der Quantität digitaler Literatur kaum Grenzen gesetzt sind. Hinzu kommt, dass sich diese Ressourcen oftmals als ausgesprochen flüchtig erweisen. Anders als im konventionellen Zusammenhang differiert das Spektrum verfügbarer Bestände von Tag zu Tag. Für einzelne Formen wissenschaftlicher Kommunikation wie Beiträge aus

15 Diese sind die Nationallizenzen Periodicals Archive, Periodicals Index Online und Teatro Español del Siglo de Oro (Stand: 23.5.2011).
16 Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), 2011 (Anm. 7), S. 7.

Fachblogs besteht bislang keine Sammlungspolitik und zudem können urheberrechtliche Bestimmungen das Sammeln und Archivieren unmöglich machen. Letztlich bestimmen auch pragmatische Gesichtspunkte wie begrenzte personelle Kapazitäten und notwendigerweise begrenzte Sprachkenntnisse des Personals diesen Zustand.

Die Mehrzahl der funktionalen Hindernisse erwächst aber aus der Heterogenität der Daten. Während neue Datensysteme durch die Mitarbeiter so entwickelt werden konnten, dass vielfältige Wege und Zugänge zur Information möglich sind, trifft dies auf Altbestände und -systeme nicht zu. Allein bei den bislang integrierten, mehr als 20 Datensystemen liegen ebenso viele unterschiedliche Datenstrukturen vor. Gründe dafür sind neben dem Alter einiger Systeme die fehlenden internationalen Standards, heterogene Arbeitspraktiken innerhalb des föderal organisierten deutschen Bibliothekswesens und die Breite des integrativen Suchsystems. Auch die vollständige Realisierung der Metasuche mit Suchmaschinentechnologie, die zur Einbindung einzelner Bestände in der ViFa zum Einsatz kommt,[17] würde dieses Problem nicht überbrücken.

Zudem spielen auch für die verfügbaren Funktionen pragmatische Aspekte eine Rolle. Der technische Innovationsdruck in der digitalen Informationsversorgung trifft auf Bedingungen in den öffentlichen Einrichtungen, die darauf nicht ausgerichtet sind. Kommerzielle Anbieter weisen ein deutlich höheres technisches Entwicklungspotential auf und sind in der Regel schlicht in der Lage, die inzwischen als Seltenheit auf dem Arbeitsmarkt verfügbaren Fachkräfte zu binden. Kritisch muss hier angemerkt werden, dass die Bibliotheken und die Geldgeber die Bedeutung technischen Supports für Webanwendungen nur unzureichend über Strukturveränderungen und adäquate Förderung würdigen. Heterogen sind gerade in Kooperationsprojekten auch die Ansprüche an optische Gestaltungen. Die Corporate Identities mehrerer Einrichtungen und auch arbeitsorganisatorische Aspekte determinieren auch die Interfaces dieser Angebote.

Wer die Landschaft der aktuell 47 Virtuellen Fachbibliotheken ein wenig genauer kennt, wird wissen, dass sich die Portale in ganz verschiedenen Entwicklungsstadien befinden. Grund dafür sind unterschiedlich starke Trägereinrichtungen, eine als reine Anschubfinanzierung gewährte DFG-Förderung, verschiedene Projektphasen, fehlende übergeordnete Standards sowie sehr uneinheitliche Quantitäten und Qualitäten integrierbarer Fremddatenbestände. Zwar sollen die Portale nach der Anschubfinanzierung dauerhaft durch die Träger ausgebaut, gepflegt, weiterentwickelt werden und können damit als stabil gelten. Dies erfolgt aber orientiert an den jeweiligen Möglichkeiten der Institutionen. Nicht vergessen werden darf, dass sich das Bibliothekswesen gegenwärtig in vielerlei Hinsicht im wohl umfassendsten Wandel seit der Etablierung dieser Einrichtungen befindet. Auch dies bestimmt den wohl dauerhaften Charakter als Zwischenstand.

Auf dem Weg zum nächsten Zwischenstand – Die geplante Weiterentwicklung des Portals

Wie an verschiedenen Stellen bereits erwähnt, sind umfassende Weiterentwicklungen des Portals geplant. Die Mehrzahl der folgenden Aspekte wird aktuell bereits bearbeitet und soll noch im verbleibenden Jahr der laufenden Drittmittelförderung realisiert werden. Weitere Arbeiten werden nach den aktuellen Planungen zum Bestandteil einer eventuellen dritten Förderphase oder im Regelbetrieb realisiert. Erneut dienen die oben genannten Kriterien als Gerüst der knappen Darstellung.

Um eine deutlich höhere Abdeckung verfügbarer Informationen und Daten zu erreichen, ist ein ganzes Bündel an Maßnahmen und Neuentwicklungen geplant. Das Spektrum reicht vom einfachen weiteren Ausbau bereits integrierter Datenbestände bis zu umfassenden Infrastrukturleistungen. Auf einige dieser Arbeitsfelder lohnt sich ein genauerer Blick. Die Entwicklung eines fachspezifischen Dokumenten- und Publikationsservers stellt einen dieser Bereiche dar. Derartige Systeme nehmen quantitativ seit Jahren zu, sie werden aber in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle als digitale Literaturregale zur Abbildung der Publikationsleistungen einzelner Institutionen betrieben. Dezidiert fachliche Sammlungen sind eher eine Seltenheit, obwohl der disziplinäre Bedarf auf das umfassende Leistungsspektrum dieser Server durchaus besteht. Mit der Etablierung eines solchen Systems ist nicht direkt ein quantitativer Zuwachs verbunden, der Dokumentenserver bildet vielmehr eine infrastrukturelle Grundlage dafür. Das Repository inhaltlich aufzubauen, um weitere Funktionen zu erweitern und damit die Möglichkeit zu schaffen, Dienstleistungen wie ein Hosting für Open-Access-Zeitschriften, umfassende Autorenunterstützung bei der verlagsunabhängigen Veröffentlichung oder auch schlicht die Bereitstellung von

17 Mit der Software Lucene werden gegenwärtig die Kataloge des Hans-Bredow-Instituts und der Friedrich-Ebert-Stiftung, die Nationallizenzen PIO und PAO, das Nachweissystem dissonline.de und die Datenbank für Internetquellen in die Metasuche sowie die jeweiligen Module integriert.

dauerhaften Webadressen zu realisieren, wird eine Gemeinschaftsaufgabe von Bibliothek und DFG-Projekt sein.

Zur Ermittlung der fachlich bedeutenden Daten auf den oben benannten institutionellen Dokumentenservern entwickeln die Mitarbeiter auch ein Harvesting-System. Dieses dient der automatisierten Beschaffung von Metadaten, die zu Publikationen auf Repositories weltweit verfügbar sind. Eine standardisierte Schnittstelle, deren Datenstruktur auf Festlegungen der Open Archive Initiative (OAI) basieren, ermöglicht den Maschinenzugriff auf die verstreuten Systeme. Die Rohdaten sollen dann einer maschinellen und einer intellektuellen Relevanzprüfung unterzogen werden, um anschließend als fachspezifischer Index via ViFa medien buehne film recherchierbar zu sein.

Völlig neue Daten wird die Forschungs-Datenbank der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPuK) einbringen. Das System ist weitgehend fertiggestellt und soll in diesem Jahr in den Produktivbetrieb übergehen. In Zusammenarbeit mit und zum besonderen Nutzen der Fachgesellschaft sowie ihrer Mitglieder ist das Ziel dieser Datenbank die Dokumentation von Forschungstätigkeit und Forschungsergebnissen der Disziplinen. Die technische Grundstruktur entspricht einfach gesprochen jener des Dokumentenservers, damit ein verbreitertes Funktionsspektrum – von der Dokumentation eines geplanten Projekts bis zur dauerhaften Verfügbarkeit der Ergebnisberichte – zukünftig umgesetzt werden kann. Anschlussfähig ist diese Anlage sowohl für weitere fachliche Dokumentationssysteme als auch für kommunikative Infrastrukturen nach dem Vorbild von Angeboten wie arXive.org. Zuwächse auf Ebene der bibliographischen Daten wird auch die laufende Digitalisierung der Jahresbibliographie Massenkommunikation erbringen.

Das Werk von Wilbert Ubbens[18] stellte für insgesamt 30 Jahre eine der wichtigsten Fachbibliographien im deutschen Sprachraum dar. Heute sind die Bestände dieses Werkes, das in geringer Auflage hergestellt wurde, nicht mehr flächendeckend verfügbar. Zunächst wurden die Daten der Jahre 1974/75 bis 1988 digitalisiert und befinden sich nun in der Korrekturphase, für die der Autor selbst gewonnen werden konnte. Die ersten Jahrgänge sind bereits in einer Datenbank und werden zeitnah auf den Portalseiten freigeschaltet. Der Gesamtumfang der bibliographischen Nachweise bewegt sich bei deutlich über 100.000 Datensätzen. Weitere Nationallizenzen, Bibliothekskataloge und Datenbanken sowie die dauerhafte Pflege der Aufsatzdatenbank und des Bestandes an Internetquellen flankieren die beschriebenen Entwicklungen. Bislang in einem Stadium erster Überlegungen und in Abhängigkeit von Zentralisierungstendenzen im Bibliothekswesen befindet sich der Ansatz, für die ViFa erstellte Metadaten nach dem Linked-Open-Data-Ansatz orts- und portalunabhängig für Fremdsysteme anzubieten. Übergeordnetes Ziel ist dabei, die Einbindung der Daten in neuartige Rechercheoberflächen der Bibliotheken wie Primo[19] oder auch VuFind[20] zu realisieren, die unter Verwendung von Suchmaschinentechnologie mehr Content sowie mehr Funktionalitäten versprechen und bisherige Suchinstrumente wie OPACs tendenziell ablösen.

Bezüglich des Funktionsumfangs lassen sich ebenfalls Schwerpunkte der näheren und mittleren Zukunft festhalten. Kernentwicklungen liegen zum Beispiel in der Etablierung einer Anmelde- und Personalisierungsebene, die Funktionen wie das Einrichten individueller Handapparate, Startseiten und Datenbankauswahl, spezialisierter Alert-Dienste oder auch dauerhafter Suchhistorien und Merklisten ermöglichen. Weitere neue Funktionen lassen sich mit der Bereitstellung einer bilingualen Gesamtstruktur, optischen Verbesserungen der Oberflächen und der Bereitstellung von Materialien zur Vermittlung von Recherchekompetenz zusammenfassen. Für eine dritte Förderphase bzw. den Regelbetrieb bestehen Konzepte hinsichtlich der Aufbereitung und Anreicherung bislang nur oberflächlich erschlossener Datenbestände. Ein Beispiel sind die EZB-Fachausschnitte, die im Augenblick keine Suchfunktionen im ständig wachsenden Bestand bieten. In Kooperation mit Fachwissenschaftlern sollen beispielsweise fachliche und thematische Kanons gebildet werden, um für Lehre und Forschung zielgerichtete Zugriffe auf die Vielzahl der Titel zu ermöglichen.

Hinsichtlich Stabilität lässt sich festhalten, dass die Trägereinrichtungen die Weiterführung des Angebots zugesichert haben. Entsprechend müssen Brücken zum festangestellten Personal und deren Tätigkeitsfeldern geschlagen werden. In Teilbereichen wie der Betreuung der Aufsatzdatenbank bestehen bereits derartige strukturelle Verbindungen. Letztlich muss auch die Auswertung der in 2010 erfolgten

---

18 Wilbert Ubbens: Jahresbibliographie Massenkommunikation. Systematisches Verzeichnis der im Jahre (1974/75–2003) innerhalb und außerhalb des Buchhandels veröffentlichten Literatur zu Presse, Rundfunk, Hörfunk, Fernsehen, Film, Tele- und Netzkommunikation und angrenzenden Problemen. Berlin u.a. 1976–2005.

19 In 2010 z.B. an der SLUB Dresden und der UB Wien eingeführt.

20 Diese Open-Source-Technologie wird gegenwärtig auch an der UB Leipzig für den Einsatz an mehreren Einrichtungen in Sachsen vorbereitet.

Evaluierung der Sondersammelgebiete[21] abgewartet werden. Darin sind auch die Virtuellen Fachbibliotheken Gegenstand. Der in bibliothekarischen Kreisen geäußerten Forderung, dass die Weiterentwicklung und Optimierung des Systems der ViFas zukünftig massiver Anstrengungen und des koordinierten Engagements der Einrichtungen selbst, der Bundesländer und des Bundes bedürfen,[22] kann an dieser Stelle uneingeschränkt zugestimmt werden.

Vernetzung und Kooperation – Wege zu optimierten Zwischenständen

Aus den aktuellen Entwicklungen wird ersichtlich, dass sich der Charakter informationsvermittelnder Arbeit gewandelt hat und sich auch zukünftig weiter verändern wird. Dieser hier nur sehr grob umrissene Prozess führt dazu, dass sowohl im dezentralen Bibliothekssystem der Bundesrepublik insgesamt als auch auf Ebene der täglichen Arbeit einzelner Bibliotheksmitarbeiter strukturelle Anpassungen passieren werden.[23] Ein wichtiger Schritt zur Optimierung läge in der Bündelung der dezentral verfügbaren personellen Kapazitäten. Kooperativ gepflegte und dezentral nutzbare Datenbestände,[24] die vor allem Deep-Web-Strukturen und verlagsunabhängige Fachliteratur zugänglich machen sowie Anschluss an das Semantic Web bieten, beinhalten die Chance, die fachliche Informationsversorgung deutlich zu verbessern. Übergeordnete Ziele sollten in jedem Falle mehr und spezialisierte Services, eine Nachweissituation, die sich in Richtung vollständiger Abdeckung entwickelt, und tragfähige Infrastrukturen sowie Organisationsstrukturen sein. Wie aus zahlreichen anderen Zusammenhängen bekannt, wirkt sich der Föderalismus ungeachtet seiner historisch bedingten Berechtigung auch im Bereich des deutschen Bibliothekswesens nicht gerade als Katalysator der Weiterentwicklung aus. Unterschiedliche Formen der Kooperation und Vernetzung, die trotz unterschiedlicher regionaler oder lokaler Zusammenhänge realisierbar sind, werden zu Recht an Bedeutung gewinnen. In diesen Prozessen liegt neben dem Gewinn für die Nutzer immer auch die Chance, die Profilbildung der Einrichtungen voranzutreiben und zu spezifizieren. Dass dazu zusätzliche sachliche und personelle Ressourcen erforderlich sind, versteht sich von selbst und ist dennoch immer wieder von Unsicherheiten begleitet.

Was für die Beziehung zwischen den Informationseinrichtungen und darin tätigen Einzelpersonen gilt, spielt auch für die Relation dieser Einrichtungen zu den Zielgruppen eine gewichtige Rolle. Adäquate Services und zielführende infrastrukturelle Angebote benötigen die intensive Rückbindung an die Stakeholder. Gerade für die Versorgung der Kommunikationswissenschaft und der Medienwissenschaft bestehen gegenwärtig Herausforderungen, die nur durch die Zusammenarbeit zwischen Fachwissenschaften und Informationseinrichtungen gelöst werden können. Auf informeller Ebene, aber auch im Rahmen konkreter Arbeitsfelder der Projektarbeit wie der bis April 2011 laufenden Nutzerbefragung kooperiert das Team der ViFa medien buehne film mit einzelnen Facheinrichtungen[25] der Bundesrepublik. Ferner wirkt seit Beginn der Projektarbeit ein Wissenschaftlicher Beirat als qualitätssichernde Instanz und vermittelt den fachlichen Bedarf der angeschlossenen Disziplinen. Weitere, durch den Anspruch, die fachliche Informationsversorgung in der Bundesrepublik zu verbessern, getriebene Formen der Mitwirkung sind notwendig. Die gegenwärtigen und zukünftigen infrastrukturellen Lösungen des bibliothekarischen Fachdienstleisters ViFa medien buehne film sind als anpassbare Vorschläge an die Wünsche sowie den Bedarf der Anspruchsgruppen zu verstehen und unterscheiden sich damit sehr deutlich von den tradierten Formen der Informationsvermittlung. Ein wechselseitig vorangetriebener Prozess der Optimierung und Weiterentwicklung ist möglich und erforderlich. Die bestehenden und sich wandelnden Strukturen sind hinsichtlich ihrer Adäquatheit kontinuierlich zu hinterfragen und zu diskutieren. In diesem Sinne ist die ViFa medien buehne film – wie auch dieser Beitrag insgesamt – eine Einladung zur gemeinsamen Arbeit an optimierten Zwischenständen unter dem übergeordneten Anspruch,

---

21 Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG): Evaluierung des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Systems der Sondersammelgebiete. Eckpunkte der Evaluierung. Bonn 1.6.2010. Online abrufbar unter: http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/eckpunkte_ssg_evaluation.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

22 Griebel, 2010 (Anm. 1), S. 75 f. und S. 84.

23 In diese Richtung weisen aktuelle Entwicklungen und Befunde. Beispielhaft sei hier auf die Anfang 2011 verabschiedeten Empfehlungen des Wissenschaftsrates und der DFG zur Zukunft der bibliothekarischen Verbünde verwiesen: Wissenschaftsrat (WR): Empfehlungen zur Zukunft des bibliothekarischen Verbundsystems in Deutschland, 28.1.2011. Drs. 10463-11. Online abrufbar unter: http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10463-11.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011); Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG): Positionspapier zur Weiterentwicklung der Bibliotheksverbünde als Teil einer überregionalen Informationsinfrastruktur, 2011. Online abrufbar unter: http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/positionspapier_bibliotheksverbuende.pdf (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

24 Mit dem Ansatz Linked Open Data (LOD) werden zukünftig breite und vielfältige Möglichkeiten der Datennachnutzung gegeben sein. Zu LOD siehe z.B.: Adrian Pohl: Linked Data und die Bibliothekswelt. Preprint 2011. Online abrufbar unter: http://hdl.handle.net/10760/15324 (zuletzt abgerufen: 15.4.2011).

25 Die Befragung wurde im Rahmen eines Proseminars von Dr. Gabriele Mehling im Sommersemester 2010 in Grundzügen entwickelt und anschließend kooperativ durch Frau Dr. Mehling und die Projektgruppe angepasst.

die wissenschaftliche Informationsversorgung unserer Disziplinen entscheidend zu verbessern.

STEFAN RAUHUT, M.A., geboren 1979, arbeitet seit 2007 im DFG-geförderten Projekt ViFa medien buehne film mit den Schwerpunkten Organisation, Koordination und Konzeption sowie fachwissenschaftliche Betreuung der Kommunikationswissenschaft und Medienwissenschaft. Er studierte Politikwissenschaft, Kommunikations- und Medienwissenschaft und Germanistik in Leipzig, war anschließend u.a. als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig tätig und absolviert seit 2010 ein Ergänzungsstudium der Informations- und Bibliothekswissenschaft in Berlin. Der Schwerpunkt seiner bisherigen Veröffentlichungen liegt vornehmlich im Bereich Informations- und Bibliothekswesen, aber auch an verschiedenen kommunikationswissenschaftlichen Publikationen wirkte er mit. ***E-Mail: rauhut@ub.uni-leipzig.de***

ERIK KOENEN, M.A., geboren 1974, arbeitet im DFG-geförderten Projekt ViFa medien buehne film, Facheinstieg Film, an der Universitätsbibliothek Leipzig. Er absolvierte ein Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Soziologie und Germanistik an den Universitäten Halle und Leipzig, war danach u.a. wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leipziger Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft und promoviert zur Zeit mit einer fachhistorisch-biographischen Studie zu dem Journalisten und Zeitungswissenschaftler Erich Everth (1878–1934). In diesem Zusammenhang veröffentlichte er zahlreiche Aufsätze mit den Schwerpunkten Fachgeschichte und Kommunikationsgeschichte. ***E-Mail: koenen@ub.uni-leipzig.de***

Dokumentation

Eine rundfunkhistorische Rarität.

»Werkpausen«-Mitschnitt aus dem Jahre 1937 für die Forschung zugänglich

Wie erst kürzlich bekannt wurde, hat sich ein Mitschnitt der Sendereihe »Die Werkpause« im Unternehmensarchiv der Firma Kracht in Lemgo/Westfalen erhalten. Es handelt sich dabei um einen Direktmitschnitt auf Schallplatte, der anlässlich der Übertragung des Reichssenders Köln vom 18. Februar 1937 aus der Leineweberei Kracht angefertigt wurde.[1] Ein Umschnitt auf Magnettonband wurde zwischenzeitlich vom Medienzentrum des Landschaftsverbands Westfalen in Münster digitalisiert und archiviert. Zugänglich ist das Tondokument mit einer Länge von 32'46" seit dem vergangenen Jahr auch über das Deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main. Bei dem Mitschnitt handelt es sich in Anbetracht des generellen Mangels an Tonträgern von Unterhaltungssendungen der NS-Zeit um eine für die rundfunkgeschichtliche Forschung außerordentlich bedeutsame Quelle. Sie erlaubt nicht nur einen Einblick in den tatsächlichen Ablauf der Sendung, sondern auch eine Analyse der Form und des Stils der Moderation sowie der Resonanz des Publikums und des gesendeten Musikrepertoires. Abgesehen vom Wert des Tonträgers sui generis verfügt das Unternehmensarchiv der Firma Kracht zudem über fünf Fotos der Veranstaltung und eine Produktionsakte, die Informationen zur Planung und Vorbereitung der Übertragung in Zusammenarbeit mit dem Reichssender Köln und der Deutschen Arbeitsfront (DAF) liefert. Auch diese Informationsträger sind von einem nicht zu überschätzenden Wert, da sie weder durch Überlieferungen in den Beständen des Historischen Archivs des WDR (Reichssender Köln), des Deutschen Rundfunkarchivs noch des Bundesarchivs in Berlin (DAF) kompensiert werden können.

Bei der im Februar 1936 aus der Taufe gehobenen Sendereihe »Die Werkpause« handelt es sich – neben dem ebenfalls vom Reichssender Köln produzierten »Frohen Samstagnachmittag« und dem seit Januar 1936 vom Deutschlandsender ausgestrahlten »Wunschkonzert für das Winterhilfswerk« – um eines der beliebtesten Unterhaltungsformate des NS-Rundfunks in der Vorkriegsära. »Die Werkpause« reiht sich ein in eine 1935 durch Propagandaminister Joseph Goebbels initiierte Linie innerhalb der Programmpolitik, die auf Wunschkonzerte und vordergründig unpolitische Unterhaltung setzt. Diese Unterhaltungsangebote, die entweder privat oder im Rahmen eines Gemeinschaftsempfangs (wie bei der »Werkpause«) konsumiert werden, suggerieren Teilhabe am Rundfunk, transportieren über die Musikauswahl normiertes und politisch »erwünschtes« Musikgut, bieten psychologische Entlastung durch die Schaffung von »Pausenräumen« und dienen der Inszenierung und Integration der »Volksgemeinschaft«.[2]

Eröffnet wurde die »Werkpause« am 2. Februar 1936 mit einer Übertragung aus dem Werk der Humboldt-Deutzmotoren AG in Köln-Kalk.[3] Die Federführung bei der redaktionellen Betreuung der Sendung und dem Kontakt zur DAF lag bei Wilfrid Schreiber, Abteilung »Weltanschauung«, während die Musikabteilung das musikalische Repertoire und die Klangkörper koordinierte. Zum Profil der Wort-Musik-Sendung mit Wunschkonzert-Charakter heißt es im Monatsbericht der Abteilung »Weltanschauung« vom Februar 1936: »Das wichtigste Ergebnis des Monats ist die Einführung der ‚Werkpause', d.h. eines Konzertes in der Zeit von 12.00 und 13.00 Uhr, das von den Arbeitern des westfälisch-niederrheinischen Industriebezirks während ihrer Betriebspause gemeinschaftlich angehört wird. Es sind durchweg Wunschkonzerte, deren einzelne Nummern ausdrücklich von den Arbeitern selbst gewünscht werden.«[4] Die »Werkpause« erwies sich sehr rasch als erfolgreiches Format. Bereits im November 1936 wurde sie von fast allen deutschen Sendern übernommen. Stichproben zeigen, dass die Wochentage, ja selbst die wöchentliche Frequenz der Ausstrahlungen, nach 1936 zum

---

1 Freundliche Mitteilung von Jürgen Scheffler, Museum Hexenbürgermeisterhaus Lemgo, vom 15.6.2010. Für den Hinweis auf die Existenz des Tonträgers bin ich Dr. Stefan Wiesekopsieker, Bad Salzuflen, zu Dank verpflichtet.

2 Vgl. etwa Carsten Würmann und Ansgar Warner (Hrsg.): Im Pausenraum des »Dritten Reiches«. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland. Bern 2008, S. 8f.

3 Werag 11(1936), H. 7, 16.2.1936, S. 11. Foto von der Veranstaltung, das zuhörende Arbeiter auf Fenstersimsen und einer Feuerleiter zeigt.

4 Monatsbericht der Abteilung Weltanschauung (Wilfrid Schreiber) für Februar 1936. Bundesarchiv Berlin. Bestand R 78/32, fol. 141.

Teil stark divergierten, zum Beispiel wenn Übertragungen von Großereignissen wie den Olympischen Sommerspielen, den Reichsparteitagen, Feiern zum »Tag der nationalen Arbeit« oder Hitlers Geburtstag der Vorzug gegeben wurde.

In Abstimmung mit den sechs DAF-Gauverwaltungen des Kölner Sendebezirks konnte im Vorfeld der Erstausstrahlung erreicht werden, dass die Betriebspausen in vielen Betrieben auf die Zeit zwischen 12.00 und 13.00 Uhr verlegt wurde. Denn die Crux des intendierten Gemeinschaftsempfangs der »Werkpause« durch die Industriearbeiterschaft war und blieb, dass die Mittagspausen in den deutschen Industriebetrieben – schon gar nicht im Hinblick auf eine Rundfunksendereihe – normiert waren bzw. sich überhaupt normieren ließen, sofern die Sendezeit mit den internen Betriebsabläufen inkompatibel war.

Einen ungeschminkten Einblick in die Theorie und Praxis der »Werkpausen«-Sendungen – jenseits aller Ideologie – erlaubt die Rede, die Reichsintendant Heinrich Glasmeier am 19. März 1939 anlässlich der Arbeitstagung der Reichsrundfunkkammer in Marienbad hielt.[5] Trotz eines uneingeschränkten Votums für das Format führt Glasmeier eine Reihe von Monita ins Feld, angefangen bei der Asynchronizität der Pausen in den Betrieben über die Auswahl des Musikrepertoires, der Qualität der mitwirkenden Ensembles bis hin zur Sinnhaftigkeit der Sendereihe »Musik großer Meister in den Domen der Arbeit«. So hatte Glasmeier festgestellt, dass Bergbaubetriebe den Beschäftigten zwar die Möglichkeit zur Teilnahme am Gemeinschaftsempfang der »Werkpause« geboten, ihnen jedoch – da ihre Übertragung nicht in die betriebsübliche Mittagspause fiel – eine Stunde vom Lohn abgezogen hatten. Hatten die Kölner Musikredakteure ursprünglich intendiert, das musikalische Rahmenprogramm mit den Unterhaltungsensembles des Reichssenders Köln (oder Berufsmusikern) selbst zu bestreiten und Werkskapellen nur »gelegentlich« hinzuzuziehen, so deuten Indizien darauf hin, dass sich diese Linie als nicht praktikabel erwies. Aufgrund der Häufigkeit der Übertragungen und in Anbetracht der über das ganze Sendegebiet verstreuten Veranstaltungsorte hätten das Sinfonieorchester des Reichssenders Köln oder Leo Eysoldt mit seinem Unterhaltungsorchester – abgesehen von den Reisekosten für die Klangkörper – für weitere Projekte im Funkhaus nur noch in sehr eingeschränktem Maße zur Verfügung stehen können. In Lemgo spielte eine SA-Kapelle, und der Einsatz von Werkskapellen wurde, wie auch Stichproben in der Kölner Programmzeitschrift »Werag« belegen, zu einer Normalität, die Glasmeier 1939 scharf kritisierte: »Niveaulos wird sie [= die Übertragung] erst mit dem Augenblick, wo man wieder der Eitelkeit dieser einzelnen Betriebe […] Rechnung trägt […], kein Rückgrat hat, indem man nun die Werkskapellen jetzt alle der Reihe nach nun vor's Mikrofon treten läßt und die Gesangsvereine ‚Dicke Puste' usw., die dort dann alle kommen […] Ich freue mich über jede Werkskapelle, aber sie gehört nicht vor's Mikrofon. Es gibt sehr, sehr, sehr wenige Werkskapellen in Deutschland, die sind absolut reif fürs Mikrofon, die sind hervorragend […]. Aber im Übrigen sind diese Werkskapellen Dilettantenkapellen, die dafür da sind, selber Freude zu haben und innerhalb des Werkes Freude zu machen. Weg mit ihnen vorm Mikrofon! Vor das Mikrofon gehören nur die besten Kapellen! Da soll man gute Militärkapellen nehmen oder sonstige gute Berufskapellen.«

Harsch fiel auch Glasmeiers Kritik am Konzept der Reihe »Musik großer Meister in den Domen der Arbeit« aus. Laut »Mitteilungen der RRG« vom 11. November 1936 sollte sie »große Meister der Musik, interpretiert von ersten deutschen Dirigenten und Solisten« präsentieren, und dies auf dem traditionellen »Werkpausen«-Sendeplatz ebenfalls live aus Industriebetrieben »mitten zwischen Maschinen und Drehbänken«.[6] So gastierte die Dresdner Staatsoper unter Karl Böhm am 29. Januar 1937 in den Linke-Werken in Breslau. Solisten waren die Koloratursopranistin Erna Sack von der Dresdner Staatsoper und der Tenor Helge Roswaenge von der Berliner Staatsoper. Beide Sendereihen bedürfen der intensiveren Analyse durch die rundfunkhistorische Forschung, allerdings wird man Äußerungen Glasmeiers in der Weise interpretieren dürfen, dass gerade die unregelmäßig ausgestrahlte Sendereihe »In den Domen der Arbeit« als kulturpolitisches Feigenblatt für die Teilhabe der Industriearbeiterschaft an massenmedialen Angeboten der Hochkultur diente. Im Alltag esse der werktätige Mensch »Roggenbrot« und nicht »Kuchen«, gab er in einem Interview zu Protokoll, und deshalb sollten gerade Werke der Hochkultur im Rundfunkprogramm nicht »verschlissen« werden, sondern »einsam dastehen«.[7] Glasmeiers in Marienbad geäußerte Kritik bezog sich jedoch in erster Linie auf die Tatsache, dass die Ideologie nicht mit der Realität des Ablaufes in den Betrieben in Einklang zu bringen war. Es ließ sich keine Kongruenz zwischen Intention und Sendeplatz bzw. Repertoire erreichen. Denn die Mittagspause diente in erster Linie dazu, rein physische Bedürfnisse zu be-

5 Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main. ANR 2945622. Ansprache Heinrich Glasmeiers auf der Reichsarbeitstagung der Reichsrundfunkkammer in Marienbad, 19.3.1939. Transkription der Verfasserin.

6 Mitteilungen der RRG [Reichs-Rundfunk-Gesellschaft], Nr. 502, 11.11.1936, S. 3.

7 Werag 12(1937), H. 52, 26.12.1937, S. 2.

friedigen. Man aß aus dem Henkelmann, ging zur Kantine (so vorhanden), wartete in der Schlange an der Essensausgabe oder tauschte Neuigkeiten mit den Kollegen aus. Kurzum: es herrsche »Radau« allenthalben, wie Glasmeier feststellte. Musik werde in diesen Kontexten allenfalls nebenbei konsumiert, hier sei eher die »leichte Muse« gefragt – oder, wenn es nach dem Reichsrundfunkintendanten ging, Märsche oder gemeinschaftliches Singen von Volksliedern. Hier zeichnet sich eine Linie ab, die Glasmeier in Köln für die »Werkpausen« durchzusetzen vermochte und für die die Übertragung aus der Leineweberei Kracht ein gutes Beispiel ist.

Moderiert wurde die Übertragung aus Lemgo von Rudi Rauher, einem Urgestein und Publikumsliebling des Kölner Rundfunks. Bei den teilweise über einen längeren Zeitraum werktäglich stattfindenden Sendungen wechselte er sich offenbar mit mindestens einem anderen Moderator ab. Es handelte sich dabei um Willy Platt, (»Onkel Willi«), einen Schauspieler, der um 1933/34 in der Zeitfunkabteilung beim Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt am Main beschäftigt gewesen war und im November 1936 als Entertainer zum Team der »Werkpause« stieß.[8] Nach dem Zweiten Weltkrieg reklamierte Rudi Rauher im Rahmen seines Entnazifizierungsverfahrens im Hinblick auf den weitestgehend unpolitischen Charakter der Sendung für sich, er habe es bei seinen »Werkpausen«- Moderationen verstanden, »reine Freude ohne politisches Beiwerk zu bieten«, obwohl gerade jene Veranstaltungen reichlich Gelegenheit dazu geboten hätten.[9] Ein Befund, der durch das »Werkpausen«-Transkript grosso modo bestätigt werden kann.

Insgesamt gesehen, handelt es sich bei der Übertragung um eine Wort-Musik-Sendung mit dominierenden Musikanteilen. Auf der inhaltlichen Ebene werden Informationen zur Firmengeschichte und der Produktpalette der Leineweberei (zum Beispiel mit dem in der Mitte verstärkten Betttuch »Niereiß a«) durch den Moderator sparsam dosiert, ebenso westfälische Mundart bzw. Hinweise auf Lemgoer Lokalkolorit in Form der kulinarischen Spezialität: den »Strohsemmeln«. Regionalität wirkt auf diese Weise integrierend, ohne ein die Regionen übergreifendes Publikum auszuschließen. Insgesamt gibt sich Rauher bewusst volkstümlich, so zum Beispiel, wenn er mit vollem Mund spricht, dem Publikum zuprostet, wiederholt Geschlechterstereotypen (hübsche Weberinnen, mutige Flieger) ins Feld führt, ein Mädchen zum »Bützen« [Küssen] auffordert oder auf firmenspezifische Interna anspielt. Der Quellenfund der Lemgoer »Werkpause« erlaubt Einblicke in ein bislang nicht näher zu analysierendes Format des NS-Rundfunks. Wie der Zufallsfund zeigt, könnte es einen Versuch wert sein, etwa das Rheinisch-Westfälische Wirtschaftsarchiv oder große Unternehmensarchive auf der Basis einer Komplettdokumentation der »Werkpausen«-Sendungen gezielt im Hinblick auf Archivalien anzusprechen.

Birgit Bernard, Köln

Übertragung der Sendereihe »Werkpause« des Reichssenders Köln vom 18.2.1937 aus der Leineweberei Kracht in Lemgo

Transkription: Birgit Bernard

Formaldaten
Sendedauer: 32'46"
Aufnahmedatum: 18.2.1937
Aufnahmeort: Lemgo, Leineweberei Kracht
Moderation: Rudi Rauher

Editorische Notiz

Bei der vorliegenden Transkription handelt es sich um eine wortgetreue Übertragung der Wortanteile der Sendung unter Berücksichtigung von Merkmalen der gesprochenen Sprache wie semantischen und syntaktischen Mängeln, des Sprecherwechsels bzw. umgangssprachlichen oder dialektalen Wendungen. Darüber hinaus wurden – abgesehen von den ermittelten Musiktiteln – möglichst viele Merkmale der »akustischen Kulisse« dokumentiert, wie zum Beispiel Ansprache des Moderators mit vollem Mund oder die Art und Intensität der (zum Teil geschlechtsspezifischen) Reaktionen aus dem Publikum (Zwischenrufe, Lachen, Applaus etc.).[10]

Transkript

[Nebengeräusche, Frauenstimmen, Applaus]

Moderator:
Hier ist der Reichssender Köln. Heil Hitler, liebe Arbeitskameraden [Aus dem Publikum: Heil Hitler!], wir sind hier heute zur fröhlichen »Werkpause«, so im Herzen des schönen Lipperlandes, hier in der alten Hansestadt Lemgo bei Kracht & Co. in der Leinenweberei, und heute spielt die SA-Standartenkapelle 55 unter der Leitung von Karl Baule. Und frisch und froh beginnen wir mit dem »Germania«-Marsch von Keil.

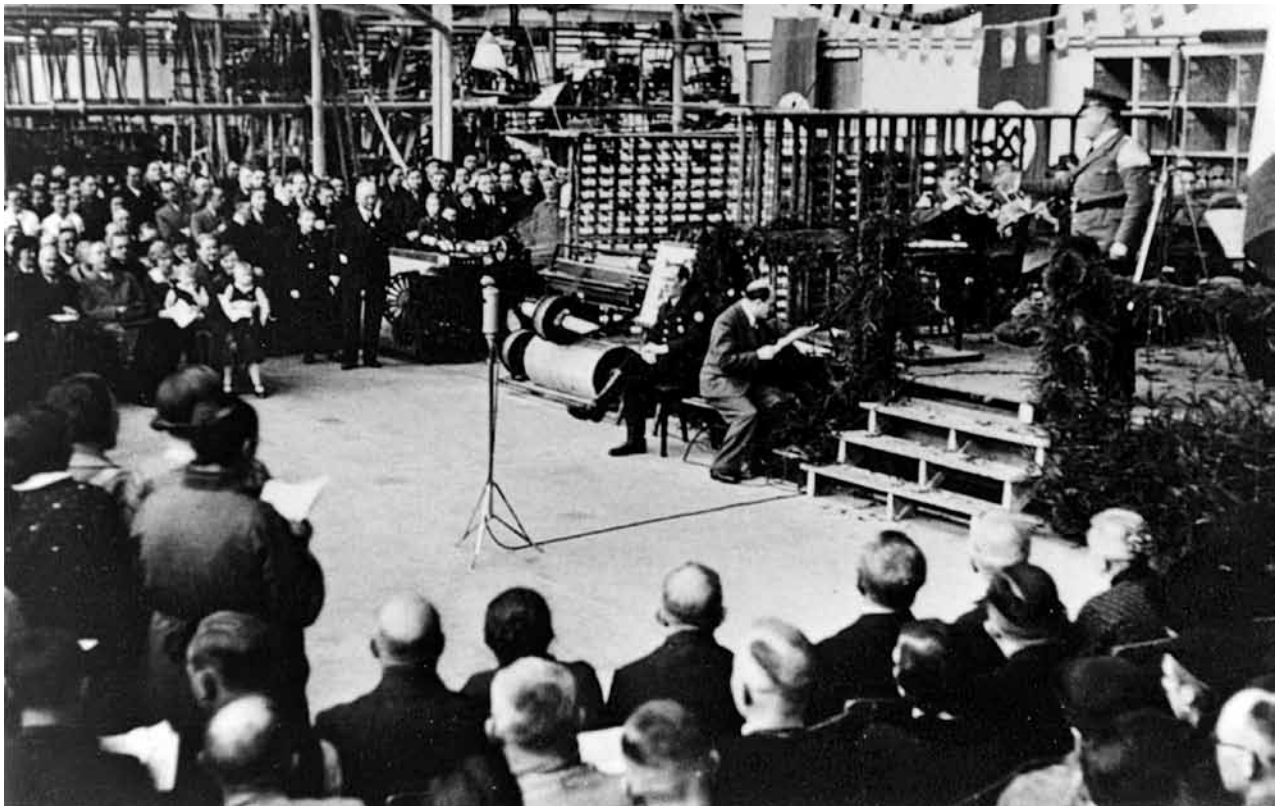
[0'41"–0'53" – kurze Einblendung des »Germania«-Marsches von Gustav Keil]

---

8 Biografische Informationen über Willi Platt sind rar. Vgl. Werag 12(1937), H. 8, 21.2.1937. Die Publikation »Künstler im Rundfunk« von 1934 zeigt ihn in SS-Uniform. Freundlicher Hinweis von Andreas Dan, Deutsches Rundfunkarchiv vom 25.10.2010.

9 Schreiben Albert Oettershagen an den Intendanten Hanns Hartmann, 29.9.1948. Historisches Archiv des WDR. 9923.

10 Für die musikhistorische Beratung danke ich Jörg Wyrschowy vom Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt am Main.



»Werkpausen«-Aufnahme in der Firma Kracht. © Kracht GmbH&Co. KG, Lemgo

Moderator:
Wir sind hier in dem schönen, großen und luftigen und hellen Websaal zusammen gekommen, es ist ein schönes Podium hier gebaut, für die Musik, und unten stehen die hübschen Weberinnen [kurze Pause, Frauengelächter]. Dass wir hier gerade in dieser »Werkpause«, und das vielleicht Eigen- und bisher Einzigartige ist die Zusammengehörigkeit und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Betriebe hier in Lemgo. Nicht nur, dass wir gerade bei Kracht sind und dass hier die Gefolgschaftsmitglieder an dieser »Werkpause« teilnehmen, dann die ganzen Lemgoer Betriebe hier, sei es nun Adolf Renger (?), oder Sonntag AG oder Gebrüder Schlingmann, Paul Baumann und Heinrich Hartmann, und [unverständlich] und Siekmann (?) und Gustav Franke und Wippermann Wacholder und wie sie auch [Gelächter] wie sie auch heißen mögen, sie alle haben ihre Abordnungen hierher geschickt.
Denn ein paar von ihnen sollten doch einmal sehen, wie es auf so einer »Werkpause« zugeht. Und das Schöne vielleicht ist dabei auch, dass die Betriebe, angeregt gerade durch diese »Werkpause«, hier für ihren Betrieb neue, große Empfänger angeschafft haben, so dass die anderen hier teilnehmen können an dieser Lemgoer »Werkpause«.
Ich meine, es hat ja noch einen anderen Grund, weshalb die Gefolgschaften der anderen Betriebe hierher gekommen sind, nech. Ich meine, wir haben hier nun hübsche Weberinnen, und so alleine tanzen [Gelächter von Frauen], so alleine tanzen, das wäre eine schwierige Sache und gar nicht nett gewesen, und so sind dann die schönsten, jungen Männer hier aus Lemgo [aufbrandendes Frauengelächter] zusammen gefolgt, hier mit den Lemgoer Weberinnen ein Tänzchen gleich zu führen.
Aber wir hören zunächst gleich ein Konzertstück unserer SA-Kapelle, die Ouvertüre »Fridericiana«.

[2'44"–2'59" – kurze Einblendung Ouvertüre »Fridericiana« von Carl Zimmer]

Moderator:
Und eines darf ich Ihnen noch erzählen, was so die alte Tradition des Hauses zeigt und die alte Verbundenheit mit den Vorfahren. Hier neben einem Webstuhl ist das Bild des Urahns, des Christoph Engelbrecht Kracht, in Art eines Scherenschnittes aufgestellt, der 1810 die Firma gründete, und daneben steht in munterer, jugendlicher Frische die sechste Generation dieses Urahns, der Hitlerjunge Quentell Kracht, der stolz neben dem Bilde hier steht, der später einmal hier weiter wirken wird [Lachen, Applaus]. Und wir singen jetzt zusammen froh und munter unser »Werkpausen«-Lied. Ich weiß, die Lemgoer Mädchen können wunderschön singen, ich hab' es schon gehört heute morgen [Lachen]. Sie singen auch fleißig bei der Arbeit ihre Lieder: »Im Krug zum grünen Kranze«.

[4'02"–6'30" – Volksweise »Im Krug zum grünen Kranze«. Text: Wilhelm Müller. Gemischter Chor und Blaskapelle; Applaus]

Moderator:
Ja, ich habe ja schon gehört, dass nicht nur die SA-Standartenkapelle 55, sozusagen das städtische Orchester von Lemgo, und der Bürgermeister hat gesagt: »Wenn Karl Baule sich heute bewährt, wird er Generalmusikdirektor von Lemgo.« [Aufschreien von Frauen, Lachen, Applaus]

Aber man soll den Tag nicht vor dem Abend loben, wir sind noch nicht ganz fertig. Aber jetzt gibt's den so lang erwarteten Walzer, ich sehe schon die jungen Männer, sie stehen schon, sie machen die Schuhe schon blank [vereinzelt Frauenlachen] hier.
Ein Walzer von [unverständlich]. Damit Sie dies auch mal hören: [Moderator zitiert Text des Weber- und »Werkpausen«-Liedes]:
»Mein Liebster ist ein Weber
er webt so emsiglich
an einem Stückchen Linnen,
das Linnen ist für mich.
Der Aufzug ist die Liebe,
die Treue schlägt er ein.
Denn Liebe muss mit Treue
Recht fest verbunden sein.«
Und nun lauscht einmal dem schönen, alten Weberlied:

[7'40"–9'00" – Volksweise »Weberlied«. Text: unbekannter Verfasser, 19. Jh. Frauenchor, Blaskapelle. Applaus, vereinzelte Rufe]

Moderator:
Na ja, ich meine, ihr hübschen Männer von Lemgo hättet den Mädchen da etwas mehr Applaus nach dem schönen Gesang entgegen bringen können, nich [vereinzelt Zustimmung], wollen wir denen mal sagen, den Jungs, was?
Nein, aber Papa Kracht hat mir eben erzählt, er weiß, woher das, der bekannte Marsch stammt, [unverständlich] Also eine Begebenheit, und die soll er mal eben erzählen:

Firmenchef Kracht:
Auch ich möchte es nicht unterlassen, aus unserem schönen, alten Lemgo mitten zwischen den Webstühlen alle Lippischen Freunde und die im weiten Deutschland zu begrüßen.

Moderator:
Also, ich möchte darauf aufmerksam machen, das war die Anekdote noch nicht, die er erzählen wollte [Lachen].
Aber jetzt kommt se...

[10'01"–11'20" – Kracht erzählt eine Anekdote in westfälischer Mundart, »Der alte Hut«]

Nebenruf:
Und jetzt kommt der Lemgoer Bräuhahn; [Zwischenrufe, Applaus]; Achtung, Achtung! Jetzt kommt der Lemgoer Bräuhahn [Rufe, Lachen, Applaus, Kreischen]

Moderator:
Und das ist wirklich eine Überraschung, da kommen die Buben und Mädels vom Tanz von eben und [Ah!-Rufe] und fahren auf einem Karren ein Fass Bier herein, und obendrauf reitet unser kleiner Pimpf wieder, und da sind die Lemgoer Strohsemmeln. Das ist nämlich etwas ganz Besonderes, diese Lemgoer Strohsemmeln. Ah, da kommt der Bräuhahn persönlich [Lachen]!

Bräuhahn:
Prost! Wer ein Bier trinkt, muss auch gut trinken!
Bravo! Prost! [Lachen, Applaus]

[12'28"–12'45" – Blaskapelle, gemeinschaftliches Singen]
Bräuhahn: Ein Brötchen ist besser als den ganzen Tag gar nichts! [Johlen im Publikum]

Moderator:
So, das Mädchen meinte, ein Brötchen wäre besser als den ganzen Tag gar nichts [Lachen], hast ja recht! Also, das mit den Strohsemmeln hier darf ich ganz schnell mal erzählen. Es sieht das ungefähr aus wie ein Brötchen, das ist aber angeblich, wie mir erzählt worden ist, ganz anders gebacken. Das Wesentliche scheint mir dabei zu sein, dass auf diese Platte Stroh gelegt wird und auf dieses Stroh kommen dann der Teig, diese Brötchen, der geformte Teig, und wird, dann auf diesem Stroh gebacken, deswegen sieht man also unten, auf der unteren Seite, auch noch diese Rillen, diese Strohrillen, und das ist ein ganz besonders großer Strohsemmel, da hängt das Stroh hinten noch dran. Aber [Lachen], und diese Brötchen werden nun jetzt hier verteilt an alle, und dann geht der Hahn gleich auf, und das wird eine fidele Sitzung. Schade, dass schon bald Schluss ist mit der »Werkpause«! Also, Prost zusammen! [Publikum: »Prost!«, Zwischenrufe]

Moderator:
Augenblick mal. Was haben wir jetzt? Huch, Entschuldigung [weiter mit vollem Mund], ich hab' gerade in das Strohbrötchen gebissen, mal hier, ja [Lachen], es schmeckt aber gar nicht nach Stroh, es schmeckt sehr gut [vereinzeltes Lachen]. Und wenn Ihr mal hier nach Lemgo kommt, müsst Ihr Euch mal so ein paar Dinger mal kaufen hier.
Nun hören wir auch etwas von hier, Lippisches Allerlei, Volksgesänge und -tänze. Ahh! [Bewegung im Publikum], das scheint Ihr ja alles zu kennen. Unser Generalmusikdirektor Baule hat diese Melodien zusammengestellt:

[14'08"–20'32" – Potpourri, u.a. Regimentsmarsch. Blaskapelle, Männerchor, gemeinschaftliches Singen; großer Applaus, Pfiffe]

Moderator:
Die heutige »Werkpause«, muss ich wirklich sagen, besteht aus Überraschung, und die letzte Überraschung, die wir eben während des Liedes erlebt haben, ist der Fliegergruß aus den Lüften, die Fliegerkameraden drüben, von der Reichssportfliegerschule in Bielefeld, sind herüber gekommen, ich sage: Mein lieber Freund Meier!, und sind da oben und kreuzen jetzt hier, schießen auf das Dach herunter. Da hab' ich gesagt: Die können ganz ruhig ganz tief runter kommen, denn für den Fall, dass eventuell einer raus fallen sollte, würden die Mädchen hier ein riesiges Betttuch Niereißa [Johlen im Publikum], das Betttuch Nieraßa aufspannen, und dann können se ruhig runterkommen, nech [Zustimmung im Publikum].

Und wir müssen jetzt leider langsam zum Schluss kommen und grüßen unsere Fliegerkameraden [bedauerndes Oooch! im Publikum] mit einem herzlichen »Glückab!«, und dieser Jüngste der Kapelle, ich glaube, er ist dreizehneinhalb Jahre [aufbrandendes Frauenlachen], unser kleiner Fritz Sollmann, na, ja – viel älter ist er jedenfalls nicht, lass mal gucken [Auflachen von Frauen], sagen wir: dreizehndreiviertel, der spielt jetzt hier ein Solo auf dem – wie heißt

das Ding? – Tubaphon, es sieht so ähnlich aus wie ein Xylophon, nur dass das hier Röhren sind. Also, bitteschön, Zirkus Renz, Galopp!

[21'49"–21'50" – angeschnittenes Musikstück; unverständlich; 21'52"–24'36" – WDH Take »Achtung, Achtung!«]

Moderator
Es wird von Weberinnen, von hübschen, kleinen Mädchen getanzt, da kommen sie schon [Lachen, Applaus].
Da sind sie schon, schon geht's los!

[24'47"–27'31" – Gesang, Blasmusik, Johlen, rhythmisches Klatschen, Juchhu-Ruf]

Moderator [Musik übersprechend]
[unverständlich] ein Mädchen, und das hat ein Jägerhütchen auf [unverständlich] mit den weißen Strümpfen, und vor allen Dingen mit ihren Holzschuhen, Mädelchen mit Dirndlkleid.

[25'16"–27'29" – Volkstanz mit Gesang, rhythmisches Klatschen, Johlen, »Freut euch des Lebens«, teilweise unverständlich von Moderator kommentiert]

Moderator:
Das war so ein hübscher, schöner Volkstanz, der hier überall wieder auflebt, zu unserer Freude. Das ist schon ganz schön was anderes als unsere modernen Tänze, Foxtrott usw. Das ist hier so gewachsen und macht wirklich viel Freude.
Aber hier bestand vor vielen Jahren noch eine andere alte Sitte. Und zwar war es so üblich, hier vor Pfingsten den Pfingstochsen zu finden. Zwar bemühten sich die Metzger, einen möglichst kapitalen Pfingstochsen zu kaufen irgendwo, schmückten ihn mit einem großen Eichenkranz und führten ihn dann hier durch Lemgo, und da konnte sich jeder am lebenden Ochsen ungefähr sein Stück aussuchen, was er an Pfingsten in der Pfanne haben wollte. Und hier war der alte Schlachtermeister Bredemeier [»Ohhh« im Publikum], der hatte sich auch wieder so einen Ochsen damals ausgesucht und machte am Dorfkrug hier halt, da ging es recht froh und munter zu, wie das immer so ist, und dort hatten sich einige Honoratioren der Stadt damals eingefunden.

2. Sprecher
Da kam der Bürgermeister auch damals heraus und sah sich diesen Ochsen an und sagte: Donnerwetter nochmal, Herr Bredemeier, das ist ja ein prachtvoller Kerl, also, diese Breite und diese gewaltig gebaute hohe Stirn, also wirklich, ein Prachtexemplar! Jo, sächt Bredemeier, dat stimmt, dem Koppe nach is er en Bürjermeister [Aufschreien im Publikum].

[29'05"–29'21" – Gesang, Blaskapelle]

Moderator
So, und weiter geht es jetzt im Programm. Sie hören den »Laridah«-Marsch von Hempel.

[29'25"–29'59" – »Laridah«-Marsch von Max Hempel (1918). Gesang, Blaskapelle]

Moderator
Na ja, also das hat ja mal wieder geklappt mit dem Gesang! [Lachen, Applaus] Und da wollen wir zunächst mal bei bleiben und hören jetzt eine schöne Folge deutscher Lieder von Hannemann.

[30'04" – angeschnittenes Musikstück, Applaus]

Moderator
Ja, nun gibt's ja eine ganz große Überraschung hier. Eigentlich müssten wir jetzt den Fernsehsender aufbauen, den haben wir aber heute nicht mitgenommen, wir wussten ja nicht, dass uns solch schöner Genuss bevorstand. Es gibt jetzt hier einen acht[unverständlich] Lippischen Volkstanz, und der wird wirklich nicht nur gespielt, sondern er wird von Arbeitskameraden, das heißt von Weberinnen, von hübschen kleinen Mädchen, hier getanzt, da kommen sie schon [Pause, Applaus]. Das hat er so gut gemacht, also mit einer Fixigkeit hat er das gemacht, dass ein Lemgoer Mädchen, komm mal hier rauf, komm [Lachen], komm doch mal rauf, komm mal rauf, gib ihm mal ein schönes Bützchen, komm! [lang anhaltendes Kreischen von Frauen] Ah, ich will es Euch verraten, er ist ja doch etwas älter, er ist schon 18 Jahre, hat er mir jetzt gesagt.
Aber frohe Telegramme sind auch wieder eingetroffen.
Zum Schluss möchte ich das noch schnell erwähnen. Frohe Grüße von [Firma] Kade in Bielefeld, sie wünschen einen frohen Verlauf der Werkpause, ich hoffe, das ist gelungen, und aus der Freude heraus haben sie gleich einen Betrag von 50 Mark für die Winterhilfe ange-, angemeldet [Bravo!-Rufe, Applaus]. Vielleicht ist der ein oder andere auch noch da im weiten lieben Sendegebiet, der durch die frohe Laune, die wir hier ihm übermittelt haben, auch sich veranlasst fühlt hie und da, und wenn's nur ein Jroschen ist, heute in de Büchse wirft.
Schluss der schönen Werkpause hier mit der SS-Standartenkappelle 55 unter Leitung von Generalmusikdirektor Karl Baule [Lachen]. Wir waren bei Firma Kracht, der Leinenweberei in Lemgo, und verabschieden uns jetzt mit einem kräftigen »Niereißa« und hoffen im Sommer, wenn's hier schön ist im Lippischen Land, mal wieder kommen zu dürfen. [Jaaa!-Rufe, Applaus]
Dem Reichssender Köln folgt nun der Nachrichtendienst.

BIRGIT BERNARD, DR. PHIL., Wiss. Dokumentarin, geboren 1961, arbeitet seit 1994 als Dokumentarin und Historikerin im Historischen Archiv des WDR in Köln. Sie studierte Neuere/Neueste Geschichte und Romanistik an den Universitäten Trier und Mainz und promovierte 1990 an der Universität Trier mit einer Arbeit zur religiösen Volkskunde der Rheinlande. Von 1990 bis 1991 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Sonderforschungsbereich »Zwischen Rhein und Maas« an der Universität Trier. 1992 bis 1993 Volontariat im Filmarchiv des WDR und Ausbildung zur Wissenschaftlichen Dokumentarin am Institut für Information und Dokumentation (IID) in Potsdam. Schwerpunkte ihrer Forschungen: frühe Rundfunkgeschichte, insbesondere der NS-Zeit, und die Biografik.
E-Mail: birgit.bernard@wdr.de

Forum

Dissertationsvorhaben / Ph.D. projects

Medienhistorische Forschungen kritisch und fördernd zu begleiten, steht im Zentrum der Aufgaben des »Studienkreises Rundfunk und Geschichte«. Die Unterstützung des wissenschaftlichen Nachwuchses spielt dabei eine ganz besondere Rolle. So veranstaltete der »Studienkreis« seit Mitte der 1970er Jahre Examenskolloquien und führt seit 2007 in der Lutherstadt Wittenberg – basierend auf einer Call-for-Proposals-Ausschreibung – das »Medienhistorische Forum« für Absolventen und Forschungsnachwuchs durch. Vor diesem Hintergrund startete die Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« in der Ausgabe 1–2/2009 eine neue Rubrik innerhalb ihres »Forums«. Promovierende erhalten die Möglichkeit, ihre Dissertationsprojekte zu medienhistorischen Themen vorzustellen, über Quellenrecherchen zu berichten und ihren wissenschaftlichen Ansatz zur Diskussion zu stellen.

Die Redaktion freut sich, dass die Rubrik auf große Zustimmung gestoßen ist und mit den nachfolgenden Beiträgen ihre Fortsetzung findet. Dabei sind auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus nicht deutschsprachigen Ländern vertreten, die ihre Projekte in Englisch vorstellen. Die Redaktion wünscht den Promovierenden ein gutes Gelingen ihrer Forschungsarbeiten und lädt alle Leserinnen und Leser von »Rundfunk und Geschichte« zur engagierten Diskussion der vorgestellten Projekte ein. Promovierende, die ihre Dissertationsvorhaben in einer der nächsten Ausgaben von »Rundfunk und Geschichte« in Deutsch oder in Englisch vorstellen möchten, wenden sich bitte an die Redaktion: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de.

One of the central aims of the »Studienkreis Rundfunk und Geschichte« (Association for Broadcasting and History) has been to stimulate research on topics in media history and offer critical advice to running projects. Supporting up-and-coming young scholars and Ph.D. students has played a focal role in this effort. One particular and long-standing form of assistance is the annual workshop that brings together young researchers for in-depth-discussion of their work. The workshop started in the mid-1970s and has since drawn attention from up-and-coming media historians dealing with related issues in their MA or Ph.D.-theses. Since 2007 this »Medienhistorische Forum« (Media History Forum), which results from an annual call for proposals, has been held in Lutherstadt Wittenberg. Building on this tradition, the journal »Rundfunk und Geschichte« (Media and History) has launched a new column in which Ph.D.-students in media history can present their various projects and approaches.

The editors were delighted that this column has met with great approval, and are pleased to continue it with the contributions that follow. From this issue onward we also invite researchers from non-German countries to put forward their projects for discussion. The editorial staff wishes success to all the projects presented here and invites the readership of »Rundfunk und Geschichte« to offer engaged discussion on the projects presented. Ph.D. students or young researchers who are interested in submitting a description of their projects either in German or in English are requested to address themselves to the editorial staff: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de.

Redaktion / editorial staff, huw

Anne-Katrin Weber

Fernseh-Schauen. Zur öffentlichen Präsentation einer neuen Technologie in London, Berlin und New York, 1928–1939

Die Utopie des Fern-Sehens, die seit der Erfindung des Telefons im 19. Jahrhundert Literatur und Wissenschaft beschäftigt, wird Mitte der 1920er Jahre Wirklichkeit, als erste Apparate die unmittelbare Übertragung eines (Stand-)Bildes erlauben. Ab 1928 werden solche Fernsehgeräte regelmäßig auf Radiomessen und Weltausstellungen gezeigt, so dass ein Massenpublikum die neue Technologie entdecken kann. Diese Fernseh-Schauen sind wichtige Events für die öffentliche Diskussion des Protomediums[1] und stellen unterschiedliche Deutungsangebote desselben bereit. Mein Projekt sieht vor, Fernsehpräsentationen in drei Zentren der frühen Fernsehrecherchen – in Berlin, London und New York – vorzustellen und in einer transnationalen Perspektive medienwissenschaftlich zu deuten.

Als zentrale Vergleichselemente dienen dabei die drei nationalen, jährlich stattfindenden Radiomessen, die Funkausstellung in Berlin, die Radiolympia in London und die Radio World's Fair in New York. Die New Yorker Weltausstellung von 1939, auf welcher der amerikanische Fernsehdienst offiziell eröffnet wurde, ist wegen ihrer Wichtigkeit für die (amerikanische) Fernsehgeschichte ebenfalls Teil der Untersuchung. Statt einer vorwiegend technikhistorischen Fragestellung, wie sie bei der frühen Fernsehgeschichte überwiegt, soll hier geprüft werden, wie in den 1920er und 1930er Jahren das Fernsehen sozial konstruiert und in verschiedene politische und ökonomische Kontexte eingebunden wurde. Ziel der Arbeit ist es, anhand einer komparativen Analyse von öffentlichen Inszenierungen des televisuellen Dispositivs die national geprägten Definitionen desselben herauszuarbeiten und die diskursive und symbolische Konstruktion des zukünftigen Massenmediums zu beobachten. Die quellenbasierte Erforschung von Radiomessen und Fernsehausstellungen fördert außerdem vergessene oder verdrängte televisuelle Apparate zu Tage und dokumentiert die materielle Vielfalt und mediale Flexibilität des Fernsehens vor seiner Institutionalisierung als »Fenster zur Welt«.

Die Hauptthese der Arbeit besagt, dass die Inhalte, die dem Objekt Fernsehen in der hier untersuchten Periode zugeschrieben werden, nicht nur von dessen medialem Angebot oder technischer Konfiguration abhängen, sondern ebenfalls von seinem Ausstellungskontext geprägt sind. Expositionen, seien sie künstlerischer oder kommerzieller Art, bilden einen »diskursiven Raum«,[2] welcher das gezeigte Gerät mit formt und dessen Rezeption mitbestimmt. Die vom Besucher generierten Interpretationen hängen in beträchtlichem Maße von der durch die Inszenierung geschaffene Narration ab und werden aus der räumlichen Anordnung der Ausstellungsgegenstände, wie auch aus deren Präsentationen in Katalogen, in der Presse und anderen begleitenden Publikationen abgeleitet. Der in diesem Sinne verstandene Präsentationsraum des Frühfernsehens ist umso wichtiger, als dass die Nutzung und Bedeutung des zukünftigen Massenmediums innerhalb des medialen Ensembles nicht gefestigt ist und eine kommerzielle Produktion und Diffusion der Apparate noch nicht erreicht werden kann. Es muss also gefragt werden, zu welchem Zwecke und mit welchen Zielen die neue Technologie dem Publikum vorgestellt wird.

Der methodologische Rahmen meiner Arbeit stützt sich maßgeblich auf den Begriff des Dispositivs, wie er seit den 1970er Jahren vor allem in der Film- und Medienwissenschaft gebräuchlich ist. Er beschreibt die Dreiecks-Beziehung zwischen Besucher-/Zuschauerraum, Materialität und medialem Inhalt. Er erlaubt so, die drei Dimensionen eines Kommunikationsmediums – Rezeption, Technologie und Content – zu erfassen und aus historischer Sicht zu beschreiben.[3] Die Einbindung des Rezeptionsraums als eigenständige Komponente der Mediendefinition unterstreicht die Zentralität von Ausstellungs- und Vorführungsraum und – darüber hinaus – die Wichtigkeit des historischen Kontextes für eine Geschichte der Audiovision. Eine solche Definition des Gegenstandes Fernsehen kann zeigen, wie sich trotz unveränderter materieller Bedingungen die geläufigen Definitionen des Apparats verschieben oder wie diese trotz technologischem Fortschritt stabil bleiben.

Das Material für die Untersuchung beziehe ich aus Unternehmensarchiven, aus Nachlässen von Fernsehpionieren, Pressedokumenten und anderen Archivalien, die erlauben, die Fernsehausstellungen möglichst präzise zu rekonstruieren und zu analy-

---

1 Dieser Begriff wird von André Gaudreault und Philippe Marion im Rahmen ihrer Theorie einer Mediengenealogie benutzt und beschreibt das Medium vor seiner Institutionalisierung. André Gaudreault and Philippe Marion: The cinema as a model for the genealogy of media. In: Convergence 8,4(2002), p. 16.

2 Rosalind Krauss: Photography's Discursive Space: Landscape/View. In: Art Journal 42,4(1982), pp. 311–319.

3 Für neuere Arbeiten mit und zu diesem Konzept siehe François Albera and Maria Tortajada (Eds.): Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.

sieren.[4] Dabei sind nebst den textuellen Materialien die Bildquellen ein unabdingbarer Bestandteil der »archäologischen« Aufarbeitung.

Die bisher unternommen Recherchen zeigen, dass die Geschichte der Fernsehausstellungen in den 1920er und 1930er Jahren in drei Phasen eingeteilt werden kann, die sowohl durch technische als auch politisch-ökonomische Entwicklungen bestimmt sind. Bei der ersten Fernseh-Schau 1928 zieht die neue Technologie in allen drei Ländern alle Aufmerksamkeit auf sich und wird als neustes Wunder der Ingenieurkunst gefeiert. Die Vorführung des neuen Prestigeobjekts ist Werbung für die an der Forschung beteiligten Firmen und dient dazu, den nationalen Vorsprung im internationalen Wettlauf um eine technische Vorherrschaft zu sichern. Fernsehen wird in den ersten Jahren als ein »spektakuläres Dispositiv« ausgestellt.[5] Die in der öffentlichen Debatte manifestierte Euphorie flaut Anfang der 1930er Jahre ab, nachdem offensichtlich wird, dass eine praktische Nutzung des Mediums noch nicht möglich ist. Vor allem in den USA werden die Investitionen – auch als Reaktion auf die Wirtschaftskrise – zurückgestellt und Fernsehpräsentationen an Radiomessen seltener, während in Europa zwar weiterhin jährlich Apparate gezeigt werden, die Berichterstattung in der Presse jedoch viel verhaltener ist. Die Fernsehapparate gehören nun zum Standardprogramm der untersuchten Ausstellungen, wobei der fehlende technische Fortschritt ihre Wichtigkeit als Publikumsmagnet vermindert. Ab Mitte der 1930er Jahre, aufgrund der (medien-)politischen Neuordnungen in Europa wie auch dank technischer Verbesserungen, wird Fernsehen als ein markt- und massentaugliches Medium vorgeführt. 1935 proklamieren die Nationalsozialisten die Eröffnung des weltweit ersten Fernsehdienstes und benutzen in der Folge das Protomedium, um eine nationalsozialistische Version der modernen Konsumgesellschaft zu propagieren. Die Funkausstellung in Berlin führt ab 1935 beispielsweise eine so genannte »Fernsehstraße« vor, welche durch Aneinanderreihung von identischen Apparaten das Fernsehen mit der Fließbandproduktion assoziiert und seine massenweise Verbreitung suggeriert. Die BBC eröffnet ein Jahr später den regulären Fernsehdienst in England, und die folgenden Londoner Radiomessen werden zum Schauplatz einer multimedialen Alltagsutopie, in welcher das Fernsehen nebst Radio, Grammophon und Telefon einen festen Platz erobert hat. Die New Yorker Weltausstellung von 1939 – Symbol der freien Welt, gegründet auf konsumistischen Idealen – wirbt ihrerseits für die Einführung des amerikanischen Fernsehdienstes und ist maßgeblich an der Konstruktion des Fernsehens als privat kontrolliertes, für den privaten Raum konzipiertes Medium beteiligt. In allen drei Ländern kristallisiert sich so auf den Ausstellungen eine jeweils präzise Idee der massenmedialen Moderne heraus, für welche das Fernsehen als emblematisch zu gelten scheint und dessen Analogien und Differenzen durch den Vergleich sichtbar gemacht werden können.

Die chronologische Aufarbeitung der Fernsehvorführungen zusammen mit dem transnationalen Vergleich bringen folglich verschiedene Definitionen von Fernsehen zum Vorschein, dessen Bedeutung nicht nur von technischen oder inhaltlichen Aspekten, sondern insbesondere auch von ökonomischen und politischen Faktoren bestimmt wurde. Dank des Dispositiv-Begriffs lassen sich diese Bedeutungsverschiebungen des frühen Fernsehens beobachten und theoretisch beschreiben. Als Schnittstelle zwischen dem Massenpublikum und der Technologie, als »Medienevent«, welches Diskursangebote für das Protomedium bereit stellt, und als Bühne für ökonomische und ideologische Konkurrenzkämpfe, sind die Fernseh-Schauen in diesem Sinne zweifellos ein wichtiger Teil der Frühgeschichte des Fernsehens.

ANNE-KATRIN WEBER, geboren 1978, studierte Filmwissenschaft und Germanistik an den Universitäten Lausanne und Paris III. Seit 2006 ist sie Assistentin an der Section d'histoire et esthétique du cinéma der Universität Lausanne, wo sie ihre Dissertation unter Aufsicht von Prof. Olivier Lugon (Lausanne) und Prof. Andreas Fickers (Maastricht) verfasst. Im Rahmen eines Stipendiums des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung verbrachte sie 2010 je ein Semester an der Humboldt Universität zu Berlin und an der New York University. Zusammen mit Mireille Berton hat sie das Buch »La télévision du Téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audio-vision« (2009) herausgegeben. ***E-Mail: Anne-Katrin.Weber@unil.ch***

4 Wegen mangelnder Sekundärliteratur ist diese Archivarbeit ein essentieller Bestandteil dieser Studie. Von den hier untersuchten Fernseh-Schauen ist einzig die »New York World's Fair« erforscht; vgl. Ron Becker: 'Hear-and-See Radio' in the World of Tomorrow: RCA and the presentation of television at the World's Fair, 1939–1940. In: Historical Journal of Film, Radio and Television 21,4(2001), pp. 361–378; Andreas Fickers: Presenting the 'Window on the World, to the world'. Competing narratives of the presentation of television at the world's fairs in Paris (1937) and New York (1939). In: Historical Journal of Film, Radio and Television 28,3(2008), pp. 291–310. Weiter existiert eine allgemeine Studie zu den Funkausstellungen: Eva Susanne Bressler: Von der Experimentierbühne zum Propagandainstrument. Die Geschichte der Funkausstellung von 1924 bis 1939. Mainz: Böhlau Verlag 2009.

5 Frank Kessler: La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. In: Cinémas 14,1(2003), pp. 21–34.

Berber Hagedoorn

Repurposing Television's Past: Re-Screening, History and Memory in the Multi-Platform Era (provisional title)

Institutional, technological and cultural developments have profoundly transformed the practice of ‚watching TV' in the past decade. Television as a relatively stable technology and practice (initially a single TV-set fixed in the viewer's living room) has transformed into a more complex constellation of dynamic screen practices. Formerly unavailable data is now easily accessible for the general public on a variety of media platforms and screen practices, varying from ‚traditional' broadcast TV to digital TV theme channels, online TV archives and mobile TV. A growing interest in the ‚re-screening' of television texts is evident in contemporary society, as past television and audiovisual archive materials are continuously integrated and adapted in new contexts of television itself. The increased use of archival material for public consumption has turned television history into a popular commodity. At the same time, national viewing cultures are becoming increasingly individualistic.[1] It is apparent that the circulation of television materials is no longer limited to the TV-set itself: television today is part of a much wider culture of circulation and more distinct cultures of television viewing. As a result, memory is (re-)produced, circulated and made sense of through the cultural form of television in 'newfangled' and more dynamic ways. This study is therefore principally concerned with how television images of the past, particularly archival images, are repurposed by television as a memory practice in the multi-platform era.

In this era of transition, the images, memories and histories of television are flowing across our screens at high speed. Being characterised as »ephemeral« and »disposable«,[2] the medium of television has been widely regarded as »a key apparatus of popular culture which contributes to the fundamental loss of historical consciousness«.[3] However, such conceptions of television need to be reconsidered in the present media climate. Like television itself, television scholarship is currently in transition. Roberta Pearson has argued that the continual convergence of media platforms and the fragmentation of audiences have transformed the medium into »something rich and strange«.[4] Consequently, the future of television and television studies is especially uncertain in today's digital era. Rather than arguing that new media studies is the way forward, this study proposes that a critical re-thinking of the medium television and traditional television studies concepts (particularly ideas connected to 'liveness', 'fixity' and 'flow') in face of the discourse of 'television in transition' is essential to address the recent developments in television.

By drawing upon theoretical work from the areas of television studies, cultural studies, memory studies, narratology, media theory and (television) historiography, this study will carry out a qualitative textual analysis to produce a fuller picture of the performance of memory and the repurposing of images of television's past within the current Dutch televisual landscape. This study analyses recent case studies as 'memory narratives' (or 'memory writing') – from TV programmes that focus on history 'from below' to programmes that incorporate 'official history'. The textual analysis is supported by in-depth interviews with Dutch television professionals and the analysis of broadcast records. In the first place, Dutch case studies of 'traditional' analogue TV aired by public broadcasters are analysed. Principal case studies are examples from factual television, archive-based histories and television documentary programming, such as »Andere Tijden« [»Different Times«] (2000ff.), »In Europa« [»In Europe«] (2007–2009), »13 In De Oorlog« [»13 in the war«] (2009–2010) and »Verborgen Verleden« [»Hidden Past«] (2010ff.). In the second place, Dutch case studies that go beyond 'traditional' analogue TV are analysed. The selected case studies are primarily programmes aired via nostalgic and/or historical digital TV theme channels like »Geschiedenis24« [»History24«], »Holland Doc« and »NostalgieNet« [»NostalgiaNet«]. Such theme channels often transmit a flow of archive-based histories and documentary programming. In the third place, new practices of 're-screening' used by the Dutch general public, which go beyond national connotations, are analysed. A prime example is the online television archive and cross-domain portal »EUscreen«, which offers opportunities for the creative re-use of archival television materials.[5] These examples of non-fiction TV programming offer significant opportunities for studying television as a practice of memory in the multi-platform era.

---

1 Internet convergence, increasingly personalised programme packages and digital television systems have made it easier for viewers to put together their own viewing schedule based on personal preferences.

2 Lynn Spigel: Our TV Heritage: Television, the Archive, and the Reasons for Preservation. In: Janet Wasko (Ed.): A Companion to Television. Malden 2005, p. 92.

3 Mimi White: The Attractions of Television: Reconsidering Liveness. In: Nick Couldry and Anna McCarthy (Eds.): Media Space: Place, Scale and Culture in a Media Age. London and New York 2004, p. 79.

4 Roberta Pearson. Lost in Transition. From Multi-Platform to Post-Television. In: Janet McCabe and Kim Akass (Eds.): Quality TV: Contemporary American Television and Beyond. London 2007, p. 240.

5 EUscreen Homepage. <http://www.euscreen.eu> (last accessed 17 March 2011).

How do such practices of 're-screening' give access to (national) television histories and memories in the Dutch televisual landscape? How are certain histories and memories made significant by the textual 'framing' of (archival) images of the past – including TV's own past? And does the re-use of images of television's past in multi-platform television programming confirm, undermine or challenge normative memory practices and narratives? To answer such questions, the aforementioned case studies are analysed in each chapter on three levels. First of all, because memories on television are to a certain extent a (re-)construction, the performance of memory on television has to be considered in terms of its narrative and textual structure. In the second place, by focusing on institutional practices, this study gives insight into the relation between recent developments in broadcasting and the relocation of television as a memory practice in the Dutch media landscape. In the third place, given the fact that television is considered as the most important means through which children and adults learn about history today,[6] this study analyses television in the multi-platform era as a 'teacher of history'[7] on a cultural-historical level. Consequently, this study demonstrates how television provides access to national history and memory and investigates re-purposing as an (inter-)national trend.

Television in the multi-platform era plays a central role in the increased mediation of our experience of history and memory today. However, the study of television as a practice of memory is still underdeveloped. While the medium of television has not yet received the same attention in memory studies compared to literature, film, photography and cultural studies, recent studies have started to demonstrate the crucial role of television in the everyday process of remembering and forgetting: from studies on television's production of cultural memory to the representation and forms of memory on television.[8] The goal of this research project is to move the debate forward to a discussion of televisual memory practices in today's 'multi-platform era'.

Television's transformation into a constellation of dynamic screen practices challenges the dominant conception that television – typically characterised by liveness, immediacy and an ephemeral nature – is a disposable practice incapable of memory. As a 'multi-platform' phenomenon which repurposes images of the past, television provides memory through a large variety of products and practices of 're-screening' every day. Subsequently, many television viewers worldwide are now (re-)viewing and remembering past events of which they previously might have had little or no recollection. Not only do televisual forms of 're-screening' offer major opportunities for (historical) remembrance as a 'shared' experience, blurring the boundaries between public/private epistemologies, but by the creation of 'historical consciousness'[9] through re-screening on a variety of platforms, the medium of television can be unlocked from its instantaneous status in the present tense.

BERBER HAGEDOORN, M.A., is a junior lecturer and Ph.D. candidate in Media and Culture Studies at Utrecht University, the Netherlands. She started her Ph.D. research in October 2009 under the supervision of Prof. Dr. Sonja de Leeuw and Dr. Eggo Müller at Utrecht University. She is currently working as a researcher with the European eContentPlus project »EUscreen: Exploring Europe's Television Heritage in Changing Contexts«. Hagedoorn studied Media Studies at Utrecht University and the University of California, Santa Barbara, and graduated cum laude in 2007. Since 2007, she is a junior lecturer at Utrecht University's Department of Media and Culture Studies and she worked as a researcher with the European eContentPlus project »Video Active: Creating Access to Europe's Television Heritage« in 2009. She is a member of the European Television History Network and the Centre for Television in Transition at Utrecht University. ***E-Mail: b.hagedoorn@uu.nl***

Julia Schumacher

Egon Monk. Zeitgeschichte im Fernsehen

Egon Monk gilt als Künstler, der die Etablierung und die ästhetische Entwicklung des Fernsehspiels bzw. -films im bundesdeutschen Fernsehen in entscheidendem Maße prägte. In seiner Funktion als Produzent und Dramaturg, als Begründer und Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel des Norddeutschen Rundfunks (1960–1968) setzte er die Realisierung von Stoffen durch, die dem Fernsehspiel des NDR eine gesellschaftskritische Linie verlieh und die Bezeichnung »Hamburgische Dramaturgie« einbrach-

6 Gary R Edgerton: Introduction: Television as Historian: A Different Kind of History Altogether. In: Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins (Eds.): Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age. Lexington 2001, p. 1.

7 Kathleen Epp: Telling Stories around the 'Electronic Campfire': The Use of Archives in Television Productions. In: Archivaria 49(2000), p. 54.

8 See: Myra Macdonald: Performing Memory on Television: Documentary and the 1960s. In: Screen, 47.3(2006), pp. 327–345; Amy Holdsworth. Televisual Memory. In: Screen 51.2(2010), pp. 129–142.

9 Vivian Sobchack: The Insistent Fringe: Moving Images and Historical Consciousness. In: History and Theory 36.4(1997), pp. 4–20.

te.[1] Neben seiner Tätigkeit als NDR-Produzent und ab 1968 als freier Autor und Regisseur bereicherte er mit eigenen Arbeiten den Film im Fernsehen um neue Ausdrucksmöglichkeiten. Hervorzuheben ist hier besonders die Kombination von inszeniertem Spiel mit dokumentarischem Bildmaterial innerhalb der fiktionalen Form. Diese realisierte er erstmals in »Anfrage« (NDR 1962) und nahm sie in verschiedenen Varianten in seinen Fernsehspielen bzw. -filmen wieder auf, zum Beispiel in »Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager« 1939 (NDR 1965) und »Die Geschwister Oppermann« (ZDF 1983). Dieses Verfahren bot nicht zuletzt auch Anknüpfungspunkte für erfolgreiche Fernsehproduktionen von Regisseuren wie Rolf Hädrich, Horst Königstein und Heinrich Breloer.[2]

Trotz seines Renommees bei Fernsehschaffenden und der ihm zugeschriebenen Bedeutung für die bundesdeutsche Fernsehgeschichte sind Monks Arbeiten wissenschaftlich wenig aufgearbeitet.[3] Auch fanden seine späteren Fernsehfilme in der akademischen Auseinandersetzung bislang kaum Beachtung.[4] Das Dissertationsprojekt möchte diese Lücke schließen und die Spezifik von Egon Monks audiovisueller Ästhetik für das Fernsehen mit den Mitteln der hermeneutischen Filmanalyse herausarbeiten. Den Schwerpunkt der Untersuchung wird dabei die Analyse der mehrteiligen Fernsehfilme »Bauern, Bonzen und Bomben« (NDR 1973), »Die Geschwister Oppermann« (ZDF 1983) und »Die Bertinis« (ZDF 1988) bilden, in denen sich Monk mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und ihren Konsequenzen für verschiedene Bevölkerungsteile in Deutschland auseinandersetzt.

Der Arbeit liegt die These zugrunde, dass Egon Monks audiovisuelle Ästhetik im Kern intertextuell und intermedial angelegt ist. Über die Einbindung von dokumentarischen Materialien oder die Nachahmung ihrer Formsprache rekurrieren die Stilmittel selbstreferentiell auf die Konventionen des Fernsehens oder lassen sich als Verweise auf die Filmgeschichte lesen.[5] Diese Ästhetik zielt in ihrer didaktischen Anlage auf eine belehrende, das gesellschaftskritische Potenzial der ZuschauerInnen fördernde Unterhaltung.[6] Sie ist deutlich von Bertolt Brecht, als dessen Assistent Monk seine Regiekarriere 1949 am Berliner Ensemble begann, und den Prinzipien des epischen Theaters beeinflusst. Offensichtlich zutage tritt dieser Aspekt in den früheren Fernsehspielen »Anfrage, Mauern« (NDR 1963), »Schlachtvieh« (NDR 1964) und »Ein Tag«, die in ihrer formal-ästhetischen Gesamtgestaltung auf Verfremdung ausgerichtet sind. Bevorzugte filmische Mittel sind Titeleinblendungen, kompilierende, kontrastierende Montagen verschiedener filmischer Materialien und asynchrone Bild-Ton-Montagen, genauso wie illusionsstörende Verstöße gegen die Vierte Wand durch die direkte Ansprache der Kamera oder die Aufbrechungen der geschlossenen Spielhandlung durch ein pantomimisches Spiel (zum Beispiel in »Schlachtvieh«). Dieses Gestaltungsprinzip, das durch einen polyfonen Einsatz verschiedener ästhetischer Mittel immer wieder selbstreflexiv auf die filmische Konstruktion verweist und ein rezeptionsseitiges Einfühlen verhindert, findet sein Vorbild nicht allein im epischen Theater, sondern auch im sowjetischen Revolutionsfilm, der Wolfgang Gerschs Ausführungen zufolge

---

1 Knut Hickethier: Egon Monks ‚Hamburgische Dramaturgie' und das Fernsehspiel der 60er Jahre. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 21(1995), S. 19–33, bes. S. 19. Vgl. auch exemplarisch Martin Wiebel: Im Bildschirm als dem Spiegel der Zeit erschien die Zeit im Spiegel. Anmerkungen zur Geschichte des Fernsehspiels. In: Ders. (Hrsg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel. Frankfurt am Main 1999, S. 13–37. Die Bezeichnung ‚Hamburgische Dramaturgie' geht auf eine Fernsehspielkritik des Kritikers Werner Kließ zurück; vgl. hierzu: Werner Kließ: Egon Monks Hamburgische Dramaturgie. Das Fernsehspiel ‚Zuchthaus', inszeniert von Rolf Hädrich, produziert von Egon Monk. In: Film 6(1968), H. 2, S. 39–40.

2 Vgl. Hickethier: Egon Monks ‚Hamburgische Dramaturgie' (Anm. 1); Knut Hickethier: Leidenschaften interessieren mich nicht. In: Welt Online, 28.2.2007. Zugriff unter: http://www.welt.de/vermischtes/article740145/Leidenschaften_interessierten_Egon_Monk_nicht.html (1.3.2011); N.N.: TV-Regisseur Egon Monk gestorben. In: Focus Online, 28.2.2007. Zugriff unter: http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tv-regisseur_aid_125515.html (1.3.2011); Sebastian Pfau: Kritisch dabei zu sein. Zum Tod von Egon Monk. In: Rundfunk und Geschichte 33(2007), H. 1/2, S. 48–50.

3 Neben den Auseinandersetzungen mit der bundesdeutschen Fernsehgeschichte, in denen Egon Monk Erwähnung findet, ist hier die 1995 erschienene Ausgabe der »Marburger Hefte zur Medienwissenschaft« hervorzuheben, die den Regisseur ins Zentrum der Betrachtung rückt (vgl. Anm. 1). Jüngere Veröffentlichungen diskutieren Monks Arbeiten im Zusammenhang mit dem epischen Theater, der Auseinandersetzung mit dem Holocaust und der Shoah oder liefern Einzelstudien zu ausgewählten Fernsehspielen. Vgl. hierzu: Joachim Lang: Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien. Würzburg 2006; Martina Tiehle: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. 2., überarb. Auflage. Berlin 2007; Wolfgang Gast: Die Transformation der Neuen Sachlichkeit in das Fernsehspiel – Egon Monks dokudramatische Adaption von Hans Falladas Roman ‚Bauern, Bonzen und Bomben' 1973. In: Carsten Gansel und Werner Liersch (Hrsg.): Hans Fallada und die literarische Moderne. Göttingen 2009, S. 187–204.

4 Das gilt gleichfalls für seine Tätigkeit als Regisseur am Berliner Ensemble, für den Hörfunk des RIAS (1953–1955) und des NDR (1955–1959), seine Inszenierungen für Theater und Oper sowie die kurze Intendanz am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Zur Inszenierung des »Urfaust« am Berliner Ensemble vgl. Bernd Mahl: Brechts und Monks Urfaust-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Materialien, Spielfassung, Szenenfotos, Wirkungsgeschichte. Stuttgart 1986 (= Studien zur Goethe-Zeit und Goethe-Wirkung; Bd. 1).

5 Hickethier: Egon Monks ‚Hamburgische Dramaturgie' (Anm. 1); Gast: Die Transformation der Neuen Sachlichkeit in das Fernsehspiel (Anm. 3).

6 Egon Monk: Anmerkungen zu *Ein Tag.* Rede zur Verleihung des DAG-Fernsehpreises in Berlin am 23. April 1966. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 21(1995), S. 65–71.

Brechts Konzeption der (Rück-)Übertragung episierender Mittel in die filmische Form beeinflusst hatte.[7]

Die These, dass Monk als künstlerischer Erbe Brechts betrachtet werden kann, ist bereits von Karl Prümm, Knut Hickethier und Gerhard Schoenberner formuliert und von Sebastian Pfau exemplarisch für die Montage in »Ein Tag« untersucht worden.[8] Anhand der Fernsehfilme, die ihre Konstruktion weniger ausstellen, wie zum Beispiel »Wilhelmsburger Freitag« (NDR 1964) und den mehrteiligen Literaturverfilmungen »Bauern, Bonzen und Bomben« (nach dem Roman von Hans Fallada), »Die Geschwister Oppermann« (nach dem Roman von Lion Feuchtwanger) und »Die Bertinis« (nach dem Roman von Ralph Giordano) lässt sich außerdem feststellen, dass Monk das Prinzip der Verfremdung später weniger plakativ, dafür aber nicht weniger konsequent, gerade auch auf der Ebene der Mise-en-Scéne verfolgt. In diesen Filmen entwirft er detaillierte Alltagsbeschreibungen, die in der Szenenauflösung einen distanzierten, geradezu sezierenden ZuschauerInnenblick auf die dargestellten Figuren und Handlungen erzwingen.

Dass es sich bei den letztgenannten Beispielen um Erzählungen von Historie (die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland) handelt, ist in diesem Fall von besonderem Interesse. Denn Monk wählt hier einen Zugang, der Zeitgeschichte zwar personalisiert, wenn sie anhand individueller Familien- und Einzelschicksale dargestellt und erzählt wird, aber bewusst auf einschlägige Emotionalisierungsstrategien verzichtet und sich somit von anderen Produktionen dieser Zeit, wie etwa »Holocaust« (USA 1978) unterscheidet. Dieses Konzept für eine Darstellung und Erzählung von Zeitgeschichte im Fernsehen in seiner Besonderheit und Konventionalität herauszuarbeiten, ist das nähere Ziel des Dissertationsprojekts.

Ergänzt wird die Untersuchung durch die Auswertung weiterer Archivalien, die sich gegenwärtig noch zu großen Teilen im privaten Nachlass Egon Monks befinden. Hierzu zählen Notate und Entwürfe zu den realisierten Projekten, neben solchen reflektiver Natur zur Fernsehspielarbeit in der Bundesrepublik der 1960er bis 1980er Jahre sowie Materialien zu drei, zu Lebzeiten des Regisseurs nicht mehr realisierten Projekten, mit den Arbeitstiteln »Die Ernennung«, »Hilferding« und »Café Leon«. Der rekonstruktive Nachvollzug dieser Projekte auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse über Arbeitsweisen und die dramaturgischen wie ästhetischen Merkmale der audiovisuellen Ästhetik Egon Monks schließen die Arbeit ab.

JULIA SCHUMACHER, M.A., geboren 1981, studierte Medienkultur und Philosophie an der Universität Hamburg. Seit 2008 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte am Institut für Medien und Kommunikation an der Universität Hamburg (Professur Hickethier). Seit Juli 2010 ist sie assoziiertes Mitglied der von der Landesexzellenzinitiative geförderten interdisziplinären »Graduate School for Media and Communication« (Hamburg).
E-Mail: julia.schumacher@uni-hamburg.de

Alina Laura Tiews

Vertriebenenintegration durch Film und Fernsehen in DDR und Bundesrepublik 1949–1990

Wie mit dem Thema der Flucht und Vertreibung der Deutschen am Ende und in der Folge des Zweiten Weltkrieges umzugehen sei, ist seit jeher ein politisches Streitthema. Nachdem die Große Koalition 2008 beschloss, in Berlin ein »Sichtbares Zeichen« für die Opfer von Vertreibungen in Europa zu setzen,[1] wird wieder intensiv öffentlich über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Erinnerung an die Vertriebenen, insbesondere an die deutschen Vertriebenen diskutiert.[2] Die emotional aufgeladene Erinnerung an die Vertreibungen in Europa sollte aber

7 Bertolt Brecht: Die Beule. Ein Dreigroschenfilm. In: Bertolt Brecht: Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Band 19, bearbeitet von Werner Hecht u. a. Berlin und Frankfurt am Main 1992, S. 307–320, hier bes. S. 307; Fußnote 1, S. 307; Fußnoten 10 und 12, S. 310. Vgl. hierzu Wolfgang Gersch: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. München 1975, S. 55ff.; 94ff., sowie die exemplarische Analyse zu »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt« (D 1932, R. Slatan Dudov). In: Gersch: Film bei Brecht (Anm. 7), S. 119ff; vgl. außerdem Lang: Episches Theater als Film (Anm. 3).

8 Karl Prümm: Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 21(1995), S. 34–51; Gerhard Schoenberner: Frühe Theaterarbeit. In: Ebd., S. 6–18; Hickethier: Egon Monks ‚Hamburgische Dramaturgie' (Anm. 1); Sebastian Pfau: Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939. Analyse eines Fernsehspiels von Egon Monk. In: HALMA (= Hallische Medienarbeiten), Band 8, 2003, S. 39–63.

1 Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Pressemitteilung Nr. 94 vom 19.3.2008. Online unter: http://www.bundesregierung.de/nn_774/Content/DE/Archiv16/Pressemitteilungen/BPA/2008/03/2008-03-19-bkm-sichtbare-zeichen.html (zuletzt abgerufen am 26.4.2011).

2 Etwa im Zusammenhang mit der Frage, ob die Vorsitzende des Bundes der Vertriebenen einen Sitz im Stiftungsrat von »Sichtbares Zeichens« erhalten soll oder nicht. Erika Steinbach hat schließlich davon Abstand genommen, vgl. Sebastian Fischer: Steinbach verzichtet auf Sitz im Stiftungsrat. Online unter: http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,677268,00.html (zuletzt abgerufen am 26.4.2011).

einer differenzierten Aufarbeitung weichen, um einer politischen Instrumentalisierung entgegenzuwirken. Daher gilt es, die trotz der Konjunktur des Themas bestehenden Lücken in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema der Flucht und Vertreibung der Deutschen zu schließen.

In der DDR war offiziell nie von Vertriebenen, sondern von »Umsiedlern« die Rede, wenn es um Schlesier, Pommern, Ostpreußen oder Sudetendeutsche ging.[3] Die DDR-Regierung hatte die Oder-Neiße-Grenze 1950 bereits vollständig anerkannt. Die »Umsiedler« galten damit endgültig als »Neubürger« integriert und sollten ab sofort nicht länger als besondere Bevölkerungsgruppe in Erscheinung treten. Eine eigenständige Organisation der Vertriebenen wurde in der DDR strafrechtlich verfolgt. Man fürchtete eine eventuell von derlei Eigeninitiativen ausgehende Ausgrenzung aus dem zukünftig zu errichtenden Kollektiv. Überdies waren etwaige Revisionsansprüche oder Rückkehrforderungen der Vertriebenen unvereinbar mit den außenpolitischen Bestrebungen, ein Bündnis mit der Sowjetunion und den osteuropäischen Nachbarländern einzugehen.

Während die DDR-Regierung Probleme in der Integration der Vertriebenen negierte, ließ die Bundesregierung derlei Kontroversen im Rahmen einer insgesamt pluralistischeren Politik weitestgehend zu.[4] Doch auch die Integration der westdeutschen Vertriebenen verlief nicht reibungslos. Zwar war anders als in der DDR eine öffentliche Diskussion über Probleme möglich, mitunter stand jedoch die oft hartnäckige Haltung zumindest einiger organisierter Vertriebenen in der Bundesrepublik ursächlich für innen- und außenpolitischen Aufruhr: Vertriebenenverbände hielten lange an der öffentlichen Forderung nach einer Grenzrevision an Oder und Neiße fest.[5] Diese jedoch war unvereinbar mit dem international beschlossenen Status Quo der Nachkriegszeit, denn die Alliierten hatten sich im Potsdam des Sommers 1945 auf eine Westverschiebung Polens geeinigt.

Mein Vorhaben ist es, die gesellschaftliche Verarbeitung von Flucht und Vertreibung der Deutschen in der Bundesrepublik und der DDR anhand ausgewählter Film- und Fernsehbeispiele zu untersuchen und miteinander zu vergleichen. Das erkenntnisleitende Interesse gilt der Frage: Wie griffen die Spielfilme der Nachkriegszeit die Erlebnisse von etwa zwölf Millionen Menschen auf, die ihre historischen Siedlungsgebiete östlich von Oder und Neiße seit dem Winter 1944/45 verlassen mussten? Die filmischen Verarbeitungen von Flucht und Vertreibung basierten auf gemeinsamen Problemlagen und Erfahrungen, zugleich aber auf unterschiedlichen und miteinander konkurrierenden Deutungen und Lösungsstrategien. Methodisch erscheint es deshalb notwendig, eine begründete Auswahl an Untersuchungsobjekten zu treffen und zugleich die Frage nach Wandlungen und Wechselwirkungen auf einer Zeitschiene von vier Jahrzehnten zu stellen. Jedes Nachkriegsjahrzehnt wird, jeweils durch ein westdeutsches und ein ostdeutsches Spielfilmbeispiel vertreten sowie chronologisch und parallel zueinander beleuchtet. Immanent werden die Filme nach literaturwissenschaftlichen und filmwissenschaftlichen Kriterien quantitativ wie qualitativ analysiert. Eine quellenkritische Kontextualisierung soll anschließend prüfen, ob Film und Fernsehen dabei als Spiegel der jeweiligen gesellschaftlichen Auseinandersetzung gelten können.

Leitfragen sind: Wurde die problematische Geschichte der deutschen Vertriebenen in der DDR seit den 1950er Jahren wirklich erfolgreich verschwiegen? Oder bestehen auf der Ebene der kulturellen Verarbeitung bislang unerkannte Kontinuitäten? Welche Formen der Tabuisierung der Vertriebenenproblematik existierten möglicherweise auch im Westen? Welche Unterschiede und Parallelen lassen sich zwischen den öffentlichen Diskursen in der Bundesrepublik und der DDR feststellen und welche Schlüsse für die heutige gesamtdeutsche Situation daraus ziehen? Zu Grunde liegen muss eine Untersuchung des Umgangs beider Systeme mit der Vorgeschichte der Flucht und Vertreibung der Deutschen: Wie gingen die unterschiedlichen Gesellschaften mit der eigenen Vergangenheit der NS-Verbrechen um, wie beantworteten sie diese Schuldfrage und wie gewichteten sie dazu die Folge von Flucht und Vertreibung?

Die Filme, die im Fokus der Analyse stehen, sind: »Die Brücke« (DEFA, Regie: Arthur Pohl, DDR 1949), »Schlösser und Katen« (DEFA, Regie: Kurt Maetzig, DDR 1957), »Wege übers Land« (DFF, Regie: Mar-

---

3 Das Standardwerk zur Geschichte der »Umsiedler« in der DDR lieferte Michael Schwartz, die erste Quellenedition Manfred Wille: Vgl. Michael Schwartz: Vertriebene und „Umsiedlerpolitik". Integrationskonflikte in den deutschen Nachkriegs-Gesellschaften und die Assimilationsstrategien in der SBZ/DDR 1945–1961. München 2004; Manfred Wille (Hrsg.): Die Vertriebenen in der SBZ/DDR. Dokumente. Band 1–3. Wiesbaden 1996–2003 (= Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa Universität Dortmund, Bd. 19,1–3).

4 Vgl. den umfangreichen Publikationsbestand bei Gertrud Sattler: Kommentierte Bibliographie zum Flüchtlings- und Vertriebenenproblem in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz. Wien 1989. Vgl. zur Präsenz vertriebenenpolitischer Themen in den bundesrepublikanischen Medien: Manfred Kittel: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961–1982). München 2007 (= Schriften der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer).

5 Vgl. Pertti Ahonen: After the Expulsion. West Germany and Eastern Europe 1945–1990. New York 2003, S. 8f.

tin Eckermann, DDR 1968), »Daniel Druskat« (DFF, Regie: Lothar Bellag, DDR 1976), »Jadup und Boel« (DEFA, Regie: Rainer Simon, DDR 1981/88), »Grün ist die Heide« (Berolina, Regie: Hans Deppe, Bundesrepublik Deutschland 1951), »Das Mädchen Marion« (Corona, Regie: Wolfgang Schleif, Bundesrepublik Deutschland 1956), »Nacht fiel über Gotenhafen« (Deutsche Film Hansa, Regie: Frank Wisbar, Bundesrepublik Deutschland 1959), »Nirgendwo ist Poenichen« (WDR/Bavaria Atelier, Regie: Günter Gräwert, Rolf Hädrich, Rainer Wolffhardt, Bundesrepublik Deutschland 1979), »Heimatmuseum. Schöne Tage in Masuren« (WDR/NDR/SFB, Regie: Egon Günther, Bundesrepublik Deutschland 1988). Alle ausgewählten Filme erzielten in der einen oder anderen Weise ein herausragendes Echo in Politik und Gesellschaft. Die Geschichtsbilder, die sie kreierten, erreichten viele Zuschauer. Jene Bilder sollten im Kontext der historischen Quellen dekonstruiert werden, um ihrer zeitgenössischen Wirkungsmacht auf die Spur zu kommen.

Ganz gleich, ob aus politischen oder kommerziellen Gründen beliebt oder umstritten – fest steht, dass die Filmbeispiele in einer starken Wechselwirkung zum gesellschaftlichen Kontext ihrer Zeit standen und Teil eines gewissen Mainstreams waren. Es geht nicht um Nischenprodukte etwaiger künstlerischer Off-Szenen, sondern um Filme für die breite Masse. Was hat sie gesehen, was hat ihre Meinung zum Thema Flucht und Vertreibung möglicherweise beeinflusst? So können die Antworten auf diese Fragen auch mit dazu beitragen, exemplarisch aufzuzeigen, über welche gesellschaftspolitische Wirkungsmacht die Medien Film und Fernsehen generell verfügen und welchen Wert sie als historische Quelle haben können.

ALINA LAURA TIEWS, geboren 1984, studierte Neuere und Neueste Geschichte, Neuere Deutsche Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität und an der Technischen Universität in Berlin sowie an der Universität Göttingen. Von 2005 bis 2009 arbeitete sie als studentische Hilfskraft am Deutschen Historischen Museum in Berlin. Seit Ende 2009 promoviert sie bei Professor Dr. Michael Schwartz an der Universität Münster. Ihr Promotionsvorhaben wird mit einem Stipendium der DEFA-Stiftung gefördert. Im Oktober 2010 stellte sie ihr Dissertationsprojekt auf dem Medienhistorischen Forum des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Lutherstadt Wittenberg zur Diskussion.
E-Mail: a.tiews@gmx.de

Julia Metger

Auslandskorrespondenten im Ost-West-Konflikt, Moskau 1965–1985 (Arbeitstitel)

Als 1978 die Protagonisten der Moskauer ‚Helsinki-Gruppe' vor Gericht standen, waren die westlichen Presseberichterstatter dicht und gut informiert. Die westeuropäischen Journalisten verfügten zu dieser Zeit über namentlich zuordenbare Informationsquellen aus dem Kreis der sowjetischen Dissidenten. Diese Intensität und Quellennähe waren weniger als 15 Jahre zuvor, beim ‚Ersten Schriftstellerprozess' gegen Andrej Sinjawski und Juli Daniel im Februar 1966, in der westlichen Berichterstattung über den sowjetischen Dissens kaum vorstellbar gewesen. Dieser Kontrast lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass sich in diesen Jahren nicht nur der sowjetische Dissens und seine Wahrnehmung in den westlichen Öffentlichkeiten veränderte, sondern auch die Inhalte und die Umstände der Nachrichtenberichterstattung aus Moskau. Es waren kontextgebundene Akteure, die die Moskauer Entwicklungen beobachteten und in Worte fassten. Die transnationalen Handlungs- und Kommunikationsräume der westlichen Auslandskorrespondenten, die als eine der wenigen westlichen Personenkreise während der späteren Jahrzehnte des Ost-West-Konflikts in Moskau agierten und den Informationsfluss zwischen den beiden Blöcken wesentlich prägten, stehen daher im Mittelpunkt des Dissertationsprojekts.

Dass der Ost-West-Konflikt die transnationale Vernetzung Europas über den ‚Eisernen Vorhang' hinweg nicht zum Erliegen brachte, findet zurzeit in der Geschichtswissenschaft einige Aufmerksamkeit. Neben komparativen Analysen dominieren rezeptions-, transfer- und verflechtungsgeschichtliche Fragestellungen.[1] Während bisher die blockübergreifende Kommunikation vor allem mit Blick auf die Dissidenten sowie den aus Osteuropa kommenden Tamizdat und Samizdat beleuchtet wurde,[2] rücken zunehmend die Medienberichterstattung und die Medienakteure

1 Vgl. Beiträge auf der Konferenz des Collegium Carolinum: Voices of Freedom – Western Interference? München 28.–30. April 2011 sowie auf der Konferenz des ZZF Potsdam und DHI Warschau: Opposition transnational. Die Menschenrechts- und Demokratiebewegungen Mittel- und Osteuropas aus transfer- und verflechtungsgeschichtlicher Perspektive. Warschau 17.–19. September 2010; Beiträge zum Rahmenthema »West-Ost-Verständigungen im Spannungsfeld von Gesellschaft und Staat seit den 1960er Jahren«. In: Archiv für Sozialgeschichte 45(2005).

2 Wolfgang Eichwede (Hrsg.): Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa. Die 60er bis 80er Jahre. Bremen 2000; Christian Domnitz/José Faraldo/Paulina Gulińska-Jurgiel (Hrsg.): Europa im Ostblock. Vorstellungen und Diskurse (1945–1991). Köln 2008.

in den Blick der Forschung.[3] Hier gibt die transatlantisch bzw. westeuropäisch orientierte historische Forschung den Impuls, Journalisten und insbesondere Auslandskorrespondenten als eigenständige, politisch wirkmächtige Akteure in den Vordergrund zu stellen und die gesellschaftliche und kulturelle Dimension des Auslandsjournalismus einzubeziehen.[4] Ergänzend regt das Konzept der »histoire croisée« zur methodischen Verknüpfung verschiedener Perspektiven auf die Auslandskorrespondenten an, die sich im Fall der Auslandskorrespondenten zu einem dichten Bild von Kontakten und Konflikten im transnationalen Wissens- und Informationsknotenpunkt Moskau zusammenfügen.[5]

Diese Impulse aufgreifend, untersucht das Dissertationsprojekt die westlichen Auslandskorrespondenten, die während des Ost-West-Konflikts aus der Sowjetunion berichteten, als Akteure in einem vielfältigen Beziehungsgeflecht zwischen den Institutionen und gesellschaftlichen Gruppen im Herkunftsland sowie in der Sowjetunion. Es rückt die Moskauer Auslandskorrespondenten als Agenten der Verflechtung und des Transfers in den Vordergrund und fragt nach den institutionellen Bedingungen, den gesellschaftlichen Einbindungen und den diskursiven Kontexten, innerhalb derer sie in Moskau handelten und die sie ihrerseits prägten. Um eine präzise umrissene Akteursgruppe von verschiedenen Seiten beleuchten zu können, steht ein relativ kleiner Kreis der westlichen Auslandskorrespondenten im Zentrum der Untersuchung, nämlich die westdeutschen Journalisten. Dadurch können Quellen verschiedener Form und Herkunft berücksichtigt werden.

Zum einen blickt das Dissertationsprojekt auf die strukturelle, zwischenstaatliche Ebene und fragt nach den institutionellen Rahmenbedingungen der Korrespondententätigkeit. Weshalb entschieden sich ARD, WDR, ZDF und die Presseunternehmen zur Entsendung ihrer Korrespondenten in die Sowjetunion? Welche Unterstützung gaben das Auswärtige Amt und die Deutsche Botschaft in Moskau? Wie verliefen die außenpolitischen Verhandlungen mit den sowjetischen Ministerien und Behörden um die Akkreditierung der Korrespondenten und um die Gestaltung ihrer Arbeitsbedingungen? Welche Themen und Konfliktpunkte prägten diese Debatten? Wie fanden neue politische Entwicklungen und Themen – Frieden und Entspannung in den frühen 1970er Jahren sowie freier Informationsfluss gemäß den KSZE-Vereinbarungen ab 1975 – Eingang in diese Verhandlungen?

Die Akten der Behörden und Medienunternehmen bilden hierzu die Quellengrundlage. Neben den Archivbeständen des Auswärtigen Amts und der Botschaft Moskau, der Auslandsabteilung des Bundespresseamts und – sofern möglich – den Beständen des sowjetischen Außenministeriums greift das Dissertationsprojekt hier auf das Aktenmaterial der öffentlich-rechtlichen Rundfunk- und Fernsehanstalten zurück. Auf Seiten des ZDF sind dies vor allem die im dortigen Unternehmensarchiv einsehbaren Akten der Chefredaktion. Auf Seiten der ARD handelt es sich zum einen um die Protokolle der Steigner-, später der Auslandskommission, zum anderen um die Akten des WDR, der im ARD-Verbund den Korrespondentenplatz Moskau betreute. Die Einsicht der ARD-Akten im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt wurde inzwischen genehmigt, die WDR-Akten sind möglicherweise in den kommenden Monaten zugänglich. Die Zeitungen hingegen scheinen keine nutzbaren Unternehmensarchive zu besitzen, so dass hier Interviews mit den damaligen Beteiligten eine wichtige Stütze bilden. Zusätzlich werden Quellen amerikanischer Institutionen hinzugezogen, um die westdeutsche Perspektive zu hinterfragen.

Mit Blick auf die individuellen Erfahrungs- und Kommunikationsräume in Moskau fragt das Dissertationsprojekt zum anderen nach den dortigen Kontakt- und Informationsnetzwerken. Wie waren die westdeutschen Korrespondenten in die ‚expatriate community' eingebunden? Wie kooperierten die westlichen Korrespondenten untereinander, wo konkurrierten sie um Nachrichten und Ressourcen? Welcher Art waren ihre Kontakte und Verbindungen zur sowjetischen Bevölkerung? Wie gestalteten sie

---

3 Guido Thiemeyer: ‚Wandel durch Annäherung'. Westdeutsche Journalisten in Osteuropa 1956–1978. In: Archiv für Sozialgeschichte 45(2005), S. 101–116; Transnationale Wissensmittler. Die Migration tschechoslowakischer Journalisten und ihre Tätigkeit für Radio Free Europe in München (1950–1970). Laufendes Institutsprojekt des Collegium Carolinum, München; Barbara Walker: Moscow Human Rights Defenders Look West. Attitudes toward U.S. Journalists in the 1960s and 1970s. In: Kritika 4(2008), S. 905–927.

4 Jessica Gienow-Hecht: Transmission Impossible. American Journalism As Cultural Diplomacy in Postwar Germany, 1945–1955. Baton Rouge 1999; Frank Bösch/ Dominik Geppert (Hrsg.): Journalists as Political Actors. Transfers and Interactions between Britain and Germany since the late 19th Century. Augsburg 2008.

5 Vgl. überblicksweise Helga Mitterbauer und Katharina Scherke (Hrsg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien 2005; Michael Werner und Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In: Geschichte und Gesellschaft 28(2002), S. 607–638; vgl. Themenschwerpunkt »Neue Ansätze in der Geschichte der internationalen Politik« in Heft 1 der Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 56(2008); Ursula Lehmkuhl: Diplomatiegeschichte als internationale Kulturgeschichte. Theoretische Ansätze und empirische Forschung zwischen Historischer Kulturwissenschaft und Soziologischem Internationalismus. In: Geschichte und Gesellschaft 27(2001), S. 394–423; Thomas Mergel: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik. In: Geschichte und Gesellschaft 28(2002), S. 574–606.

ihre Verbindungen zur sowjetischen Gesellschaft? Wie lebten sie in Moskau und wie erlebten sie Moskau? Welchen Handlungsfreiraum hatten sie? Welches waren ihre Nachrichtenquellen? Wie balancierten sie zwischen offiziellen Presseverlautbarungen, eigenen Augenzeugenbeobachtungen und direkten Kontakten mit der sowjetischen Gesellschaft? Wem vertrauten sie und wer vertraute ihnen? Welche Sinnzuschreibungen meinten die Korrespondenten in der sowjetischen Gesellschaft erkennen zu können? Dies wird auf Basis der damaligen Berichte und Veröffentlichungen der Korrespondenten sowie mehrerer Interviews erarbeitet. Interviews und Veröffentlichungen anderer westlicher Korrespondenten werden als Kontrastfolie hinzugezogen.

Durch den Blick auf die Ost-West-Schnittstelle Moskau untersucht das Dissertationsprojekt, wie die verschiedenen Beteiligten am transnationalen Moskauer Kommunikationsnetzwerk der Auslandskorrespondenten die großen Themen der 1970er Jahre diskutierten: Entspannungs- und Sicherheitsvorstellungen sowie die Forderungen nach Menschen- und Bürgerrechten. Dabei forderten sie diese nicht nur ein, sie münzten diese (außen-)politische Agenden in praktisches Handeln um.

JULIA METGER studierte Osteuropäische Geschichte, Politikwissenschaft und Volkswirtschaftslehre an der Freien Universität in Berlin und der Columbia University in New York. Seit 2008 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte Ostmitteleuropas am Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin. Vor ihrem Studium arbeitete sie mehrere Jahre für das Auswärtige Amt.
E-Mail: jmetger@zedat.fu-berlin.de

»Gehirn einer Stadt«.
Vor 80 Jahren wurde das neue Funkhaus in Hamburg seiner Bestimmung übergeben

Am 8. Januar 1931 erhielt der Rundfunk in Norddeutschland eine neue Anschrift: Hamburg, Rothenbaumchaussee 132. Diese Adresse hat seit nun mehr 80 Jahren Bestand. Auf dem damals gut 6.000 Quadratmeter großen Gelände im gutbürgerlichen Stadtteil Harvestehude gab die damalige Nordische Rundfunk AG, kurz: Norag, eine neue architektonische Visitenkarte ab. Nach außen zeigte sich die 47 Meter lange Fassade hanseatisch zurückhaltend, präsentierte eine von der Neuen Sachlichkeit beeinflusste Gebäudefront, innen aber wartete man mit dem neuesten Stand der Technik auf.[1]

Das Noraghaus. 1931. © NDR. Fotoarchiv

Der Zeitpunkt der Einweihung des neuen Funkhauses im Januar 1931 markierte einen Höhepunkt der Entwicklung des Rundfunks in Deutschland. Vor nur sieben, acht Jahren waren in mehreren großen Städten Rundfunkgesellschaften errichtet worden – in Hamburg am 2. Mai 1924 als fünfter Metropole im Deutschen Reich. Zunächst hatte die Norag in der Binderstraße einige Studios und Verwaltungsbüros bezogen, im dortigen Fernmeldeamt,[2] denn Rundfunk war damals eine Unternehmung sowohl von privaten Finanziers als auch des Staates, in diesem Fall der Post bzw. des Fernmeldewesens. Von Anfang an herrschte Platzmangel. Die Raumnot wuchs, als der Programmbetrieb immer größer wurde und das neue Medium Rundfunk zur Erfolgsgeschichte wurde. Die Zahl der Hörer kletterte rasant, von gut 81.000 (1924) auf über 621.000 (1931) im Norden, wohl gemerkt: von angemeldeten Rundfunkteilnehmern, die bei der Post monatliche Gebühren zahlten. Dieser Siegeszug des neuen Mediums bedeutete für die Norag, eine der größten Sendegesellschaften damals, einen soliden wirtschaftlichen Erfolg. Ihre Geschäftsberichte wiesen steigende Gesamteinnahmen aus, für 1930 über 6,7 Millionen Reichsmark aus den Teilnehmergebühren. 277 fest angestellte Mitarbeiter der Norag erarbeiteten das Musik- und Wortprogramm, ergänzt um eine Vielzahl von freien Mitarbeitern aus Orchestern und Chören, von Sprechern und Autoren. 1930 lieferte die Norag über 6.200 Stunden Programm ins Haus.[3] Aus den provisorischen Studios im Fernmeldeamt war dieses Angebot bald nicht mehr zu stemmen. Eine räumliche Lösung musste gefunden werden.

Die Engelbrechtsche Villa wird um(ge)baut

Bereits im März 1928 hatte die Norag die Engelbrechtsche Villa in der Rothenbaumchaussee 132 für jährlich 15.000 Reichsmark angemietet. In der alten Patriziervilla, 1884 von den Architekten Harry Randall Puttfarcken und Emil Rudolf Janda erbaut, wurden zunächst die Verwaltung und die Direktion untergebracht. Das sorgte in der Binderstraße für etwas Entlastung. Zeitgleich führte man Verhandlungen mit dem Senat der Stadt Hamburg über ein Grundstück, die jedoch scheiterten. Als 1929 die Villa in Harvestehude zum Verkauf stand, machte das junge Medienunternehmen von seinem Vorkaufsrecht Gebrauch. Für 290.000 Mark wechselten laut Kaufvertrag am 30. Mai Grundstück und Gebäude den Besitzer. Mit einem Gespür für öffentlichkeitswirksame Publicity war die Grundsteinlegung bereits am 2. Mai 1929, dem fünften Geburtstag des neuen Mediums, erfolgt.[4]

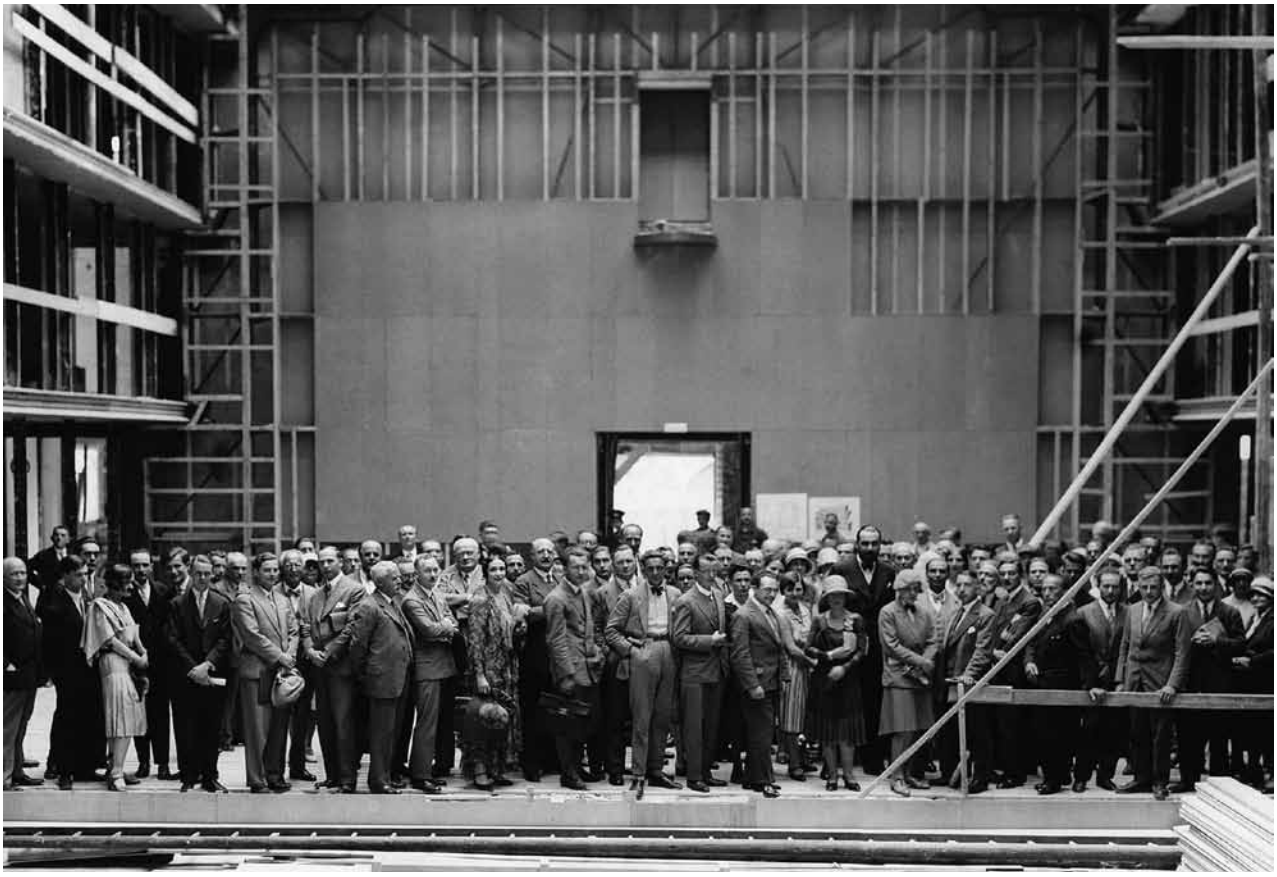
---

1 Vgl. zeitgenössisch: Kurt Klose: Das neue Haus. In: Norag. Das sechste Jahr, 1930, S. 27–33; Johannes Bucke: Technik im neuen Haus. In: Ebd., S. 34–43; A.G.: Architektur des neues Norag-Hauses. In: Norag 7(1930), Nr. 52, 28.12.1930, S. 8; Architekten Puls&Richter: Das neue Funkhaus der Norag in Hamburg. In: Deutsche Bauzeitung 65(1931), Nr. 31/32, 16.4.1931, S. 194–196; sowie als journalistisches Dossier: NDR-Pressestelle: Der große Sendesaal – »Wunder der Technik«. Jubiläum beim NDR: 50 Jahre Funkhaus Rothenbaumchaussee. In: NDR-Information, 15.1.1981.

2 Zum Hamburger Fernmeldeamt als ersten Sitz des Rundfunks in der Hansestadt vgl. den Eintrag des Verf. in einem geodatenbasierten Webprojekt »Kulturtopographie Hamburgs um 1900« des Forschungsverbundes zur Kulturgeschichte Hamburgs. Online abrufbar unter: http://www.fkghh.uni-hamburg.de/kulturtopographie (zuletzt abgerufen: 25.5.2011).

3 Alle Angaben in diesem Abschnitt sind den Geschäftsberichten entnommen; vgl.: Nordische Rundfunk A.G., Hamburg (Hrsg.): Geschäftsbericht 1930. Hamburg o.J.; Nordische Rundfunk A.G., Hamburg (Hrsg.): Geschäftsbericht 1931. Hamburg o.J.

4 Vgl. NDR-Pressestelle, 1981 (Anm. 1).



Im Bau. Der große Sendesaal. 1930. © NDR. Fotoarchiv

Ein Funkhausneubau sollte rund um die Villa entstehen. Beauftragt mit den Plänen wurde das Hamburger Architektenbüro Alfredo Puls und Emil Richter. Puls&Richter hatten sich in den 1920er Jahren bereits mit einigen Bauvorhaben in der Hansestadt präsentiert – mit dem so genannten Kranzhaus in der Jarrestadt, dem Daniel-Bartels-Hof am Alten Teichweg und dem Parkheim der Detaillistenkammer in Winterhude.[5] Nun schloss das Team in die kurze Reihe der Funkhausarchitekten in Deutschland auf. Denn Funkhäuser waren zu diesem Zeitpunkt eine absolute Neuigkeit: »Von einer Funkhausliteratur kann überhaupt keine Rede sein«, erklärte Emil Richter in einem Vortrag vor dem Architekten- und Ingenieur-Verein B.D.A. und A.I.V. im Patriotischen Gebäude.[6] Nur in Berlin hatte Jochen Poelzig das große Funkhaus in der Masurenallee geschaffen und in München arbeitete Richard Riemerschmid an einem Rundfunkgebäude für die »Deutsche Stunde in Bayern«.[7]

Rundgänge durchs Funkhaus

Stolz gewährte man während der 18-monatigen Umbauzeit Besuchergruppen immer wieder Einblick in das Gebäude, das zu Europas modernsten Funkhäusern seiner Zeit zählen sollte. Sein Herzstück bildete der große Funksaal. 18 Meter lang, 19 Meter breit und 10 Meter hoch – das waren keine spektakulären Ausmaße, handelte es sich doch nicht um einen Raum für öffentliche Aufführungen, sondern um einen Saal, der speziellen akustischen Anforderungen der Aufnahme- und der Sendetechnik genügen sollte. Professor Dr. ing. Eugen Michel von der Technischen Hochschule in Hannover führte die Vorberechnungen für den akustischen Teil durch, die Senderverantwortlichen, allen voran Hans Bodenstedt und Dr. Kurt Stapelfeldt, steuerten ihre bisher erworbenen Praxiserfahrungen bei.[8]

In zeitgenössischen Berichten[9] werden die beweglichen Wände gerühmt, die es erlauben, unterschied-

5 Im Hamburgischen Architekturarchiv wird ein Bestand des Architekturbüros Puls und Richter aufbewahrt. Sign. F 071 und A 305.

6 E. Richter: Vortrag, gehalten vor dem Architekten- und Ingenieur-Verein B.D.A. und A.I.V. im »Patriotischen Gebäude« im Juli 1930. Staatsarchiv Hamburg. NDR-Bestand. 621-1. Nr. 624.

7 Aus den wenigen Forschungen zur Funkhausarchitektur vgl. vor allem Birgit Bernard: Funkhausarchitektur als Ausdruck eines Paradigmenwechsels in der Vorstellung von »Öffentlichkeit" – dargestellt am Kölner Funkhausbau (1926–1952). In: Markus Behmer und Bettina Hasselbring (Hrsg.): Radiotage, Fernsehjahre. Interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945. Münster 2006, S. 291–305.

8 Das Norag-Funkhaus eingeweiht. In: Die Norag 8(1931), Nr. 3, 18.1.1931, S. 8.

9 Vgl. die in Anm. 1 bibliografisch nachgewiesenen Veröffentlichungen.

liche akustische Räume zu erzeugen. Darüber hinaus konnten die Galerien der Längswände mit unterschiedlichen Oberflächen geschlossen werden und an der absenkbaren Decke befand sich eine ausgeklügelte Kork-Stalaktitenbildung. Hinzu kommt, dass die Orchesterfläche hydraulisch angehoben und abgesenkt werden konnte. In der Summe entstand ein »Raum mit einer möglichst vollkommenen ‚Hörsamkeit'«, wie es ein Mitarbeiter des Architekturbüros beschrieb. Ein Glanzstück darin bildete die Welte-Funkorgel.[10] Doch damit nicht genug. Um dieses Zentrum des neuen Gebäudes herum wurden mehrere kleinere Räume errichtet, die speziellen akustischen Anforderungen genügen mussten – etwa im Saal für Kammermusik oder in einem Raum für akustische Experimente.

Der Stolz auf die Innovation und den technischen Fortschritt schwingt in diesen Beiträgen mit. Die Spezial-Isolierschicht wurde hervorgehoben, auf der das ganze Gebäude stand, um alle Erschütterungen zu neutralisieren, nicht zuletzt die der nahe gelegenen U-Bahn-Trasse. Die eigene Strom-Versorgung und die Regelung von Temperatur und Luft fanden große Beachtung, ebenso die aufwändige Antennen- und Kabeltechnik. Ein sichtbarer Höhepunkt im wahrsten Sinn des Wortes war schließlich die eigene Hauptuhr, die am Funkhausturm auf einem nachts beleuchteten, knapp zwei Meter großen Ziffernblatt die Uhrzeit anzeigt – generiert von einer eigenen Zeitdienstanlage in einem Uhrenraum. Am 1. Januar 1929 bereits konnte die Norag zum ersten Mal ihr eigenes Zeitsignal im Programm senden. Ein besonderes Zeugnis der Wertschätzung stellt schließlich die Festschrift dar, die in der Reihe »Neue Werkkunst« das »Neue Noraghaus Hamburg« mit zahlreichen Architekturfotos der Öffentlichkeit vorstellte.[11]

Europäisches Konzert

»Dieser Tag bedeutet ganz besonders einen Meilenstein in der Entwicklung des deutschen, insbesondere des norddeutschen Rundfunks. Seine Weltgeltung und Bedeutung für kulturelles Leben und internationale Verständigung […] konnten nicht besser verdeutlicht werden«, hieß es in einem zeitgenössischen Presseartikel über die Einweihungsfeier.[12] Der Schriftsteller Herbert Eulenberg gibt auf die Frage »Was bedeutet ein Funkhaus?« die expressionistisch anmutende Antwort: »Hat man schon einmal gründlich die Aufgaben und Obliegenheiten eines solchen Baus bedacht, von dem zahllose Fäden sich in die Welt hinausspinnen? Mehr noch als eine Post, eine Fernsprechsammelstelle ist solch ein Funkhaus das Gehirn einer Stadt, eines Abschnitts, ja darüber hinaus, eines Teils der Welt«.[13]

Die offizielle Inbetriebnahme des neuen Funkhauses am 8. Januar 1931 wurde gebührend mit einem Programmhöhepunkt gefeiert. Von 20.35 Uhr bis 22.15 Uhr stand das erste »Europäische Konzert« auf dem Programm der Norag. Drei Werke des in Hamburg geborenen Komponisten Johannes Brahms wurden vom Philharmonischen Orchester unter Leitung von Karl Muck aufgeführt. Der regionalen Verbundenheit auf der einen Seite entsprach eine internationale Dimension auf der anderen Seite. Denn das Brahms-Festkonzert wurde vom Deutschlandsender, vom Deutschen Kurzwellensender und dem Mitteldeutschen Rundfunk übertragen sowie darüber hinaus von Sendegesellschaften in Basel, Belgrad, Bern, Budapest, Lausanne, Prag, Warschau und Wien. Ein Rundfunkkritiker hielt damals fest: »Die Übertragung kann, vom rein akustischen Standpunkt aus betrachtet, als außerordentlich gelungen bezeichnet werden«.[14]

Noch waren regionale Präsenz und internationale Bedeutung keine Gegensätze. Denn die Norag, die mit vielen ihrer Programmangebote zu einem Motor der Niederdeutschen Bewegung wurde, engagierte sich gleichzeitig im literarischen und musikkulturellen Bereich auf hohem Niveau und schlug Brücken ins europäische Ausland. Aber mit der Eröffnung des neuen Funkhauses war ein Zenit der rundfunkgeschichtlichen Entwicklung auch schon überschritten. Die wirtschaftlichen Krisen der letzten Jahre der Weimarer Republik zwangen auch den Rundfunk zu drastischen Einsparmaßnahmen. Politisch wurden immer mehr Rundfunkkompetenzen von der Länderebene auf die zentrale Ebene in Berlin verlagert. Im Sommer 1932 war der Rundfunk in Deutschland weitgehend verstaatlicht und konnte als ein Instrument der Reichsregierung genutzt werden. Das attraktive und wirkmächtige Medium Rundfunk fiel 1933 den Machthabern des »Dritten Reiches« somit buchstäblich in die Hände. Auch auf dem modernen Funkgebäude in der Rothenbaumchaussee wehten nur zwei Jahre nach der Einweihung die nationalsozialistischen Flaggen.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

---

10 Vgl. Jürgen Lamke: Zum 80. Geburtstag der Welte-Funkorgel. Internetbeitrag in der Reihe »NDR-geschichte(n)«. Online abrufbar unter: http://www.ndr.de/unternehmen/organisation/ndr_geschichten/welte-funkorgel101.html (zuletzt abgerufen: 25.5.2011).

11 Architekten B.D.A. Puls und Richter: Das neue Noraghaus Hamburg. Berlin – Leipzig – Wien: Friedrich Ernst Hübsch Verlag 1930 (= Neue Werkkunst).

12 Das Norag-Funkhaus eingeweiht, 1931 (Anm. 7).

13 Herbert Eulenberg: Was bedeutet ein Funkhaus. In: Das neue Noraghaus Hamburg, 1930 (Anm. 9), S. V–VIII; Zitat, S. V.

14 In: Die Norag 8(1931), Nr. 3, 18.1.1931, S. 1.

»Die Olympischen Spiele 1936 im NS-Rundfunk«. Ein neues Internet-Angebot des Deutschen Rundfunkarchivs

Die Olympischen Winterspiele 1936 in Garmisch-Partenkirchen und insbesondere die Sommerspiele in Berlin zählen zu den großen Medienereignissen des 20. Jahrhunderts. In einem bis dahin unbekannten Ausmaß bemühte sich der NS-Staat um die mediale Inszenierung und Verbreitung der olympischen Ereignisse. Von zentraler Bedeutung war hierbei der zum Massenmedium entwickelte Rundfunk, der im propagandistischen Konzept der NS-Führung von jeher eine hervorgehobene Stellung eingenommen hatte. Das durch perfekte Organisation und Gastfreundschaft suggerierte Bild eines friedfertigen und leistungsfähigen nationalsozialistischen Deutschlands sollte durch die weltweite Übertragung der Olympischen Spiele möglichst weitläufig transportiert werden und so den Ruf des nationalsozialistischen Regimes verbessern.[1] Zudem diente die umfassende Rundfunkberichterstattung im Reichsgebiet der Inszenierung der »Volksgemeinschaft«: Durch das Radio sollten alle Deutschen an dem von der NS-Propaganda zur »nationalen Aufgabe« erklärten Großereignis teilhaben.

Ton- und Bilddokumente – von der Forschung bislang weitgehend unbeachtet

Auf die Bedeutung des Rundfunks im Propagandakonzept der Nationalsozialisten wird in der umfangreichen Fachliteratur zu den Olympischen Spielen 1936 stets hingewiesen. Allerdings beschränkt sich die Analyse zumeist auf diesen Aspekt sowie auf die Nennung der wichtigsten Fakten zum Umfang der Rundfunkberichterstattung (Anzahl der Rundfunkjournalisten, der Übertragungen, der mitgeschnittenen Schallfolien usw.). Nur selten erfährt man Näheres über die Vorbereitungen des NS-Rundfunks im Hinblick auf das Großereignis »Olympische Spiele«, beispielsweise über die gesonderte Organisationsstruktur der »Olympia-Rundfunk-Arbeiten« oder die immensen rundfunktechnischen Maßnahmen, die zur Realisierung der weltweiten Übertragung notwendig waren.

Erstaunlich ist außerdem, dass zwar stets die umfassende Hörfunk-Berichterstattung als olympisches Novum angesprochen wird, die Reportagen selbst aber kaum Beachtung finden. An mangelndem Tonmaterial kann es nicht liegen, denn auch wenn insgesamt nur ein Bruchteil der Olympia-Rundfunkübertragungen erhalten ist, sind immerhin mehr als 150 Reportagen der Olympischen Winter- und Sommerspiele von 1936 im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) überliefert. Hinzu kommen diverse Tondokumente von Rahmenveranstaltungen, die die propagandistische Instrumentalisierung und die massenrituelle Inszenierungspraxis der Nationalsozialisten dokumentieren, beispielsweise die Rundfunkübertragung der Jugendfeier im Lustgarten.[2]

Auch an rundfunkspezifischem Bildmaterial von den Olympischen Spielen 1936 mangelt es nicht. Rund 1.000 Olympia-Fotos der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) sind im DRA archiviert, die Einblick in die Arbeit des Rundfunkpersonals geben. Sie zeigen Reporter bei der Live-Berichterstattung, Rundfunktechniker beim Aufbau von Sprecherplätzen, Grafiken der Mikrofonstandorte an den Sportstätten und vieles mehr. So eröffnet dieser Bildbestand eine interessante, eher dokumentarisch denn propagandistisch aufgeladene Perspektive[3] auf die Olympischen Spiele von 1936, deren visuelle Erinnerung ansonsten primär von den Bildern der sportlichen Wettkämpfe und insbesondere auch von dem vieldiskutierten »Olympia-Film« Leni Riefenstahls geprägt ist.

Schallfolie einer Olympia-Rundfunkreportage von 1936. Foto: DRA/ Michael Friebel

1 Der von der nationalsozialistischen Führung erhoffte propagandistische Erfolg im Ausland muss als äußerst bescheiden eingestuft werden, denn wie beispielsweise Ewald Grothe zeigt, ließ sich kaum ein Kritiker durch die Olympiade von der Friedfertigkeit des NS-Staats überzeugen. Zu eklatant war das Missverhältnis zwischen tatsächlicher und propagandistisch vermittelter Wirklichkeit; vgl. Ewald Grothe: Die Olympischen Spiele von 1936 – Höhepunkt der NS-Propaganda? In: Geschichte und Wissenschaft im Unterricht 59(2008), Heft 5/6, S. 291–307.

2 Eine Auswahl wurde bereits in der CD-Reihe »Stimmen des 20. Jahrhunderts« veröffentlicht; siehe: DRA/DHM (Hrsg.): Stimmen des 20. Jahrhunderts. XI. Olympischen Sommerspiele 1. August - 16. August 1936 in Berlin. Audio-CD. Berlin und Frankfurt am Main 1996.

3 Von einem unverstellten »Blick hinter die Kulissen« kann dabei allerdings nicht gesprochen werden, da die Aufnahmen im Auftrag der Pressestelle der RRG erfolgten und eine Vielzahl der Fotografien in den Rundfunkprogrammzeitschriften publiziert wurden.

Rundfunkreporter verfolgen ein Wasserballspiel im Olympia-Schwimmstadion. Foto: DRA/Michael Friebel

Eine rundfunkhistorische Online-Dokumentation

Es ist im DRA gute Tradition, anlässlich von Jahrestagen audiovisuelle Quellen zeithistorisch bedeutsamer Ereignisse zu veröffentlichen. In den letzten Jahren wurde dabei neben der Audio-CD vermehrt die Form eines Internet-Angebots gewählt.[4] Der 75. Jahrestag der Olympischen Spiele bietet eine gute Gelegenheit, um mit einem größeren Online-Publikationsprojekt auf den Quellenfundus im DRA aufmerksam zu machen, zumal Ende 2009 die Digitalisierung und Erschließung des gesamten Olympia-Bildbestands der RRG abgeschlossen werden konnte und im Rahmen der Bilderschließung zahlreiche rundfunkspezifische Informationen zu den Olympischen Spielen 1936 gesammelt wurden.[5] Außerdem stehen mit der Digitalisierung eines Sets von zwölf Schallfolien, die einen Rückblick auf die Olympischen Winterspiele enthalten, erstmals Reportagen von den Wettkämpfen in Garmisch-Partenkirchen digital zur Verfügung. Da bislang ausschließlich Reportagen von den Sommerspielen in Berlin veröffentlicht wurden, soll im Rahmen des Online-Projekts eine Auswahl dieser unbekannten Aufnahmen einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.

Seit Mai 2011 stehen diese und zahlreiche weitere Ton- und Bilddokumente von den Olympischen Spielen 1936 für Öffentlichkeit, Bildung, Kultur sowie Wissenschaft und Forschung online zur Verfügung. Dieses Web-Angebot trägt den Titel »Die Olympischen Spiele 1936 im NS-Rundfunk. Eine rundfunkhistorische Dokumentation« und ist erreichbar unter: http://1936.dra.de. Um eine möglichst große Auswahl an Fotos einbinden zu können, wurden thematische Bildergalerien erstellt. Die Erläuterungen der einzelnen Bilder geben dem Betrachter Hintergrundinformationen zu den Arbeitsbedingungen des Rundfunkpersonals sowie zu den rundfunktechnischen Einrichtungen. Die zahlreichen Wettkampfreportagen von den Winter- und Sommerspielen werden ebenfalls ausführlich kommentiert. Zur Veranschaulichung der »Hörzitate« dienen Grafiken der Mikrofonstandorte an den einzelnen Wettkampfstätten und Bilder der Rundfunkreporter.[6] Bei einer Vielzahl der Reportagen lässt sich heute nicht mehr

4 Vgl. unter anderem das Online-Angebot zum 20. Jahrestag des Mauerfalls 1989 »Wende-Zeiten. Bilder, Töne, Kommentare aus dem DDR-Fernsehen« (http://1989.dra.de) oder das regelmäßige »Aktuelle Ereignis« unter www.dra.de.

5 So wurde eine Sondersammlung zu den Olympischen Spielen 1936 erstellt, die unter anderem eine umfangreiche Dokumentation von Rundfunkprogrammzeitschriften-Artikeln, Aktenkopien der RRG und des Organisationskomitees der Olympischen Spiele aus dem Bundesarchiv sowie rundfunkrelevante Publikationen enthält. Die Sammlung kann ebenso wie die Ton- und Bilddokumente im DRA eingesehen werden.

6 Die nahe liegende Kombination der Tondokumente mit Bildern der sportlichen Wettkämpfe konnte leider nicht umgesetzt werden, da im DRA keine Wettkampffotografien vorhanden sind.

Paul Laven in einer der Sprecherkabinen im Ski-Stadion während der Olympischen Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen 1936. Foto: DRA/Urheber unbekannt/ID-1405487

nachvollziehen, ob es sich um die Originalfassung oder eine bearbeitete (d.h. in der Regel gekürzte) Version handelt, die im Rahmen der Tageszusammenfassungen, wie dem »Olympia-Echo«, gesendet wurden. Da die Tonaufnahmen jedoch zumeist nur die Berichterstattung des unmittelbaren Wettkampfgeschehens beinhalten (ohne Vor- bzw. Nachberichte der Reporter), liegt die Vermutung nahe, dass es sich in den meisten Fällen um gekürzte Versionen handelt. Wie wichtig die Berücksichtigung solcher Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte bei der Bewertung von Tondokumenten ist, mag folgendes Beispiel verdeutlichen: Die Wettkampfreportagen sind handwerklich zumeist von ausgezeichneter Qualität, was bei genauerer Betrachtung auch nicht verwundert, da die Berichte vornehmlich von den bekanntesten Rundfunksprechern (Paul Laven, Rolf Wernicke, Fritz Wenzel u.a.) stammen. Hieraus aber Rückschlüsse auf die generelle Güte der Olympia-Berichterstattung zu ziehen, wäre angesichts der Überlieferungsgeschichte leichtfertig. Denn von den zahlreichen, weiteren Reportern, die von den olympischen Wettkämpfen berichteten, sind so gut wie keine Aufnahmen erhalten.

Bei der Analyse der Tondokumente müssen zudem die speziellen Rahmenbedingungen, die die Olympiade mit sich brachte, beachtet werden. Beispielsweise hatte die NS-Führung die Presse- und Rundfunkschaffenden explizit zu einer ausgewogenen Berichterstattung verpflichtet, um ausländische Kritik möglichst zu vermeiden; auch die NS-Prominenz ließ selbstredend für die Dauer der Olympiade vor dem Mikrofon Zurückhaltung walten. Umso entlarvender ist es dann, wenn sich beispielsweise der Propagandaminister Joseph Goebbels vor die Vertreter der ausländischen Presse stellt und unverblümt die im NS-Staat herrschende Pressezensur verteidigt.[7]

Neben den Ton- und Bilddokumenten informiert das Online-Angebot auch über die gesonderten organisatorischen Maßnahmen des NS-Rundfunks während der Olympiade sowie über die notwendige Konzentration der finanziellen, personellen und technischen Ressourcen durch die RRG. Weitere rundfunkspezifische Facetten der Olympischen Spiele 1936, wie etwa die ausführliche Radioberichterstattung vom erstmals durchgeführten Fackel-Staffel-Lauf, werden ebenfalls beleuchtet. Und nicht zuletzt bietet das Internet-Angebot auch eine Übersicht der verantwortlichen Personen des »Olympia-Weltsenders« (bzw. des »Olympia-Senders Garmisch-Partenkirchen«) sowie eine nach Ländern unterteilte Auflistung aller namentlich bekannten Rundfunkreporter, die von den Olympischen Spielen berichteten.

Mit dem umfangreichen Internet-Angebot möchte das DRA aber nicht nur zur verstärkten wissenschaftlichen Nutzung der überlieferten Quellen anregen, vielmehr versteht sich das Angebot auch als Beitrag zur audiovisuellen Dokumentation des Medienereignisses Olympia 1936 im Allgemeinen sowie der rundfunkspezifischen Perspektive im Speziellen. Wie wichtig diese Perspektive insbesondere beim Umgang mit Tondokumenten ist, soll die abschließende Anekdote verdeutlichen: Beim Besuch einer Schülergruppe im Deutschen Rundfunkarchiv spielte ich den Jugendlichen die Hörfunk-Reportage eines Bobrennens von den Olympischen Winterspielen 1936 in Garmisch-Partenkirchen vor. Nach der Zieleinfahrt gibt der Reporter unmittelbar die gefahrene Zeit des Bobs durch. Auf die Frage, wie es dem Sprecher möglich sei, seine Hörer so schnell über die gefahrene Zeit zu informieren, blickte ich in verständnislose Gesichter: »Über die Anzeigetafel natürlich« bzw. »Über den Bildschirm in seiner Sprecherkabine«. Auf die Entgegnung, dass es an der Bobbahn 1936 weder eine elektronische Anzeigetafel, geschweige denn einen Bildschirm in der Sprecherkabine gab, machte sich Ratlosigkeit breit. Und trotz einiger interessanter Spekulationen kam tatsächlich keiner auf die eigentlich simple Lösung: Die Rundfunksprecher behalfen sich mit einer Handstoppuhr, um den Hörer nicht bis zur Durchsage der offiziellen Laufzeit warten lassen zu müssen. Auch wenn es in dieser Anekdote nur um eine Detailfrage geht, illustriert sie doch, wie leicht ein Höreindruck mit falschen Bildern verknüpft werden kann, wenn der Kontext

7 Siehe Tonaufnahme der Ansprache des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels vor Vertretern der ausländischen Presse am 30. Juli 1936. DRA. B004699423.

der Aufnahme unbekannt ist. Hätten die Schüler zuvor die Fotografie einer Sprecherkabine in Garmisch-Partenkirchen anno 1936 gezeigt bekommen, wären die Antworten fraglos anders ausgefallen.

Das Internet-Angebot »Die Olympischen Spiele 1936 im NS-Rundfunk« ist online verfügbar unter: http://1936.dra.de

Andreas Dan, Frankfurt am Main

Ran an den Fußball.
Vor 50 Jahren startete die ARD-»Sportschau«

Am 4. Juni 2011 feierten zwei sehr unterschiedliche Traditionssendungen des Ersten Programms ihr fünfzigjähriges Bestehen: »Sportschau« und »Panorama«. Das scheint auf den ersten Blick Zufall zu sein, doch das ist ein Irrtum. Das erste politische Magazin der ARD und ihre zentrale Sportsendung entspringen einer rundfunkgeschichtlichen Besonderheit, an der sich nur noch wenige Zuschauer und selbst einige der damals Beteiligten eher ungenau erinnern. Um das zu klären, bedarf es einer kurzen rundfunkhistorischen Reminiszenz.

Ende der 1950er Jahre hatte sich das Fernsehen als Erfolg erwiesen. Immer mehr Menschen erwarben ein Fernsehgerät und meldeten es bei der Bundespost an, die damals für die ARD die Gebühren eintrieb. 1957 verfügten bereits über eine Millionen Haushalte über ein solches angemeldetes Fernsehgerät[1]: Zeit für ein weiteres Programm als Alternative zu dem, was das Deutsche Fernsehen seit dem Tag seines offiziellen Starts am 1. November 1954 anbot. Die Bundespost hatte entsprechende Sendefrequenzen bereits 1957 reserviert.[2] Sie entwickelte darüber hinaus Pläne, ein Sendernetz in eigener Regie aufzubauen.[3] Die Intendanten der ARD ihrerseits einigten sich im Juni dieses Jahres darauf, ein solches von ihnen zu betreibendes zweites Programm ab 1960 vorzubereiten.[4] Die von CDU/CSU und FDP gebildete Bundesregierung unter Kanzler Konrad Adenauer (CDU) hatte andere Pläne. Ihr war das Angebot des Deutschen Fernsehens zu »intellektualistisch«, zu »kritisch«, gar zu »rot«.[5] Hinzu kam, dass namhafte Vertreter der Regierungsparteien bei einflussreichen Verlegern und der Markenartikelindustrie im Wort standen, privatwirtschaftliches Fernsehen in Deutschland einzuführen. Vorbild war Großbritannien, wo 1955 privatwirtschaftliche Sender zugelassen worden waren, die in einem Netzwerk unter dem Kürzel ITV ein zweites Fernsehprogramm in Konkurrenz zum angestammten ersten der öffentlich-rechtlichen BBC anboten. Die Bundesregierung entwarf ein Bundesrundfunkgesetz, das die Gründung einer öffentlich-rechtlichen Anstalt namens »Deutschland-Fernsehen« vorsah, für die eine privatwirtschaftliche »Freies Fernsehen GmbH« die Programmgestaltung auf Basis von Werbeeinahmen betreiben sollte.[6] Im Aufsicht führenden Beirat sollte die Bundesregierung ein Drittel der Sitze innehaben.[7]

Frequenzen für ein zweites ARD-Programm nutzen

Doch dazu kam es nicht. Am 28. Februar 1961 bezeichnete das Bundesverfassungsgericht auf Grund einer Organklage einiger von der SPD geführter Bundesländer die Adenauer-Initiative als verfassungswidrig.[8] Somit würde es so schnell nicht zur Gründung eines weiteren Senders kommen. Also beschloss die ARD am 23. März 1961, die frei gewordenen Frequenzen selbst für ein eigenes zweites Programm zu nutzen, um die Erwartungen der Zuschauer nicht zu enttäuschen.[9] Das täglich zwei Stunden umfassende Programm startete am 1. Juni und wurde bis zum Jahresende 1962 ausgestrahlt. Dann gingen die Frequenzen an das öffentlich-rechtlich konstruierte Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF), das am 1. April 1963 startete. In den 18 Monaten seiner Existenz wurde im zweiten Programm der ARD eine Reihe von Ideen ausprobiert, die bereits schon länger in den Redaktionen schlummerten, aber mangels Sendeplätzen nicht ausprobiert worden waren. Dazu zählte das Konzept eines politischen Magazins, wie es die Journalisten des NDR bei der BBC kennen gelernt hatten – »Panorama«.[10] Am 4. Juni präsentierte Moderator Gert von Paczensky um 20.05 Uhr die erste Ausgabe mit dem Untertitel »Zeitgeschehen – ferngesehen«, die im Übrigen mit einem Filmbericht zu den Filmfestspielen in Cannes auf-

---

1 Vgl. Jörg Adolph und Christina Scherer: Tabellen zur Programm- und Institutionengeschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. In: Knut Hickethier (Hrsg.): Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte Fernsehen. München 1993 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; Band 1), S. 405–418; hier S. 406.

2 Vgl. Helga Montag: Privater oder öffentlich-rechtlicher Rundfunk? Initiativen für einen privaten Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1978 (= Rundfunkforschung; Band 6), S. 93.

3 Hans Bausch: Rundfunkpolitik nach 1945. Erster Teil: 1945-1962. München 1980 (= Rundfunk in Deutschland; Band 3), S. 386.

4 Vgl. Joan Bleicher: Chronik der Institutionengeschichte des deutschen Fernsehens. In: Knut Hickethier (Hrsg.): Institution, Technik und Programm (Anm. 1), S. 371–404; hier S. 375.

5 Vgl. Hans Bausch: Rundfunkpolitik nach 1945 (Anm. 3), S. 386.

6 Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart und Weimar 1998, S. 116.

7 Hans Bausch: Rundfunkpolitik nach 1945 (Anm. 3), S. 397.

8 Ebd., S. 433.

9 Ebd., S. 462.

10 Vgl. Gerhard Lampe und Heidemarie Schumacher: Das „Panorama“ der 60er Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD. Berlin 1991, S. 31f.

machte.[11] Dann folgte ein Unterhaltungsstück, ehe um 21.30 Uhr Ernst Huberty die erste Ausgabe der »Sportschau« moderierte, die den Untertitel »Ergebnisse und Berichte vom Wochenende« trug. Huberty selbst hat, wie er in einem Interview zum 50-jährigen Jubiläum der »Sportschau« erklärte, keine Erinnerung mehr daran, was sie an »Schnipseln« von diversen Sportarten zeigten.[12] Die erste Sendung dauerte gerade einmal zwanzig Minuten und bot beispielsweise vom Fußball keine Bilder; die Saison der damaligen höchsten Spielklasse – der fünf Oberligen – war bereits zu Ende gegangen und die Endrunde um die Meisterschaft hatte noch nicht begonnen.

Erfahrungen aus Sportsendungen im »Dritten Reich«

Die Idee eines moderierten Sportmagazins, das nachrichtlich die aktuellen Ereignisse zusammenfasst, stammt nicht aus England. Sie rührt aus der Zeit der Erprobung von Fernsehen während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft her. 1939 hatte der Reporter Hugo Murero eine Sendung etabliert, die unter dem Titel »Sport am Sonntag« bereits samstags (!) berichtete, was am Tage sportlich geschehen war und zu diesen Themen dann auch Gäste des Sports im Studio befragt.[13] Der ehemalige Sportlehrer Murero, der bereits Live-Übertragungen von den Olympischen Sommerspielen 1936 kommentiert hatte, brachte es in der SS bis zum Hauptsturmführer.[14] Nach dem Krieg ging er für den Nordwestdeutschen Rundfunk nach Köln. Hier begann man später als in Hamburg mit Fernsehversuchssendungen. Aber als der Probebetrieb Weihnachten 1952 aufgenommen wurde, meldete sich Hugo Murero mit den Worten »Hallo, hier Funkhaus Köln, einen guten Abend, meine Damen und Herren« auf dem Bildschirm zurück.[15] Nach der Aufspaltung von NDR und WDR leitete er in Köln die Sportredaktion; mehrere Jahre gehörte er auch dem Betriebsrat an.[16] 1956 präsentierte er – in schwarz-weiß – eine Sendung mit dem Titel »Die bunte Sportschau«, der allerdings nur eine kurze Lebenszeit beschieden war.[17] Denn in den frühen Jahren des deutschen Fernsehens dominierte der Live-Sport, da man mit ihm weite Strecken an den Nachmittagen des Wochenendes füllen konnte. Es wurde fast alles übertragen, was es an Sport gab, selbst Seifenkistenrennen.[18] Die größte Attraktion bildete selbstverständlich der Fußball, der ja schon mit den Live-Übertragungen von der Weltmeisterschaft 1954 das Geschäft mit dem Fernsehen gewaltig angeschoben hatte. Doch dem Deutschen Fußball-Bund (DFB) waren die vielen Live-Übertragungen von den Spielen der Oberliga am Sonntag ein Dorn im Auge, weil sie angeblich die Zuschauer davon abhielten, selbst ins Stadion zu gehen. Am 1. Oktober 1958 schlossen ARD und DFB einen ersten Vertrag, in dem die Zahl der Live-Übertragungen der Oberligaspiele auf eine pro Monat begrenzt wurde.[19]

Die Idee eines aktuellen Sportmagazins setzte in der ARD Robert Lembke durch, der 1961 als stellvertretender Fernsehdirektor des Bayerischen Rundfunks amtierte und Zeit seines Lebens eine hohe Affinität zum Sport und dessen Präsentation im Fernsehen besaß.[20] Der WDR hatte die Fernsehredakteure, die das Umsetzen des Konzepts eines solchen Magazins garantierten; also erhielt er den Zuschlag für die Produktion, so wie der NDR für die »Tagesschau« zuständig blieb. Ernst Huberty, der 1968 Murero als Sportchef nachfolgte und bis ins Jahr 1982 die »Sportschau« moderierte, war von Werner Höfer verpflichtet worden, als er junge Leute für seine ab 1957 ausgestrahlte regionale Fernsehsendung »Hier und heute« suchte. Höfer hatte Huberty als Sportreporter im Hörfunk des damaligen Südwestfunks (SWF) erlebt und ihn nach Köln zum Fernsehen abgeworben.[21] Bis Ende 1961 wurden im zweiten Programm der ARD insgesamt 29 Ausgaben der »Sportschau« ausgestrahlt, ehe sie dann wie »Panorama« ins Hauptprogramm wechselte, das mit Sendestart des ZDF offiziell als »Erstes Deutsches Fernsehen« firmierte. Dort lief die »Sportschau« sonntags am frühen Abend, zunächst zwischen 19.30 Uhr und 20.00 Uhr, bald dann zwischen 18.45 Uhr und 19.15 Uhr.[22] Sie informierte viele Jahre dank ihrer Fachreporter wie Dieter Adler (Leichtathletik), Adolf »Adi«

---

11 Vgl. die Sammlung: Magazinbeiträge im deutschen Fernsehen. Band 1: 1960-1965. Zusammengestellt und bearbeitet von Ernst Loewy und Achim Klünder. Frankfurt am Main 1973 (= Bild- und Tonträger-Verzeichnisse; Nr. 2), S. 18.

12 50 Jahre Sportschau. Drei Moderatoren-Generationen im exklusiven Interview. In: Bundesliga-Magazin (Frankfurt am Main), Mai 2011, S. 14–23; Zitat S. 19.

13 Klaus Winker: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation – Programm – Personal. 2., aktualisierte Auflage. Köln u.a. 1996 (= Medien in Geschichte und Gegenwart; Band 1), S. 230.

14 Ebd.

15 Zit. n. Klaus Mahlo: Die nicht immer goldenen Fünfziger. Ein Versuch, den Anfang der Kölner Fernsehgeschichte in Geschichten zu erzählen. In: Walter Först (Hrsg.) Aus Köln in die Welt. Beiträge zur Rundfunkgeschichte. Köln und Berlin 1974 (= Annalen des Westdeutschen Rundfunks; Band 2), S. 445–475; Zitat, S. 452.

16 Murero war Betriebsratsvorsitzender beim NWDR in Köln. Vgl. Klaus Winker: Fernsehen unterm Hakenkreuz (Anm. 13), S. 432.

17 Josef Hackforth: Sport im Fernsehen. Ein Beitrag zur Sportpublizistik unter besonderer Berücksichtigung des Deutschen Fernsehens (ARD) und des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) in der Zeit von 1952-1972. Münster 1975 (= Schriftenreihe für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Band 8), S. 50.

18 Ebd., S. 49.

19 Ebd., S. 56.

20 So erinnerte sich Ernst Huberty in einem Gespräch mit dem Verfasser 2005.

21 So beschrieb es Huberty in dem erwähnten Gespräch mit dem Autor.

22 Josef Hackforth: Sport im Fernsehen (Anm. 17), S. 70.

Furler (Turfsport), Klaus Schwarze (Handball) oder Herbert Watterott (Radsport) über die ganze Bandbreite des Sports. Sie popularisierte in Deutschland zunächst unbekannte Sportarten wie Volleyball oder Basketball. Und sie ließ einige Jahre den »Galopper des Jahres« küren, an dessen Wahl sich mitunter mehr als 100.000 Zuschauer beteiligten. Gleichzeitig nahm die Live-Berichterstattung am Sonntagnachmittag ab. Josef Hackforth kritisiert das 1975 scharf: »Mit Beginn der Magazinsendung ‚Die Sportschau' wurde der ARD-Sport starrer, unflexibler, ausschnitthafter und zum Teil weniger aktuell als vor 1961.«[23] Dieses Urteil erfolgte aus rein sportjournalistischer Sicht, der aus dem Blick gerät, dass die bislang vom Sport besetzten Sendeflächen nun auch für andere Genres und Themen (Unterhaltung, Kinderprogramme) genutzt werden sollten.

Als der Samstag zum Freizeittag wurde

Die Samstags-Ausgabe der »Sportschau«, mit der sie seit Jahrzehnten identifiziert wird, wurde erst 1965 aus der Taufe gehoben. Nach der Gründung der Fußball-Bundesliga 1963 hatte man zunächst nur eine Nachrichten-Sendung etabliert, die unter dem Titel »Bericht von der Bundesliga« um 17.45 Uhr nachrichtlich über die Ergebnisse und um 22.00 Uhr (oder um 22.15 Uhr) mit bis zu drei Filmberichten von den Begegnungen des Spieltags informierte.[24] Huberty erklärt diese eher beiläufige Form der Berichterstattung im Interview 2011 damit, dass man in der ARD die Bedeutung der Bundesliga nicht erkannt habe.[25] Hinzukam, dass man den Samstagnachmittag als Sendeplatz lange Zeit unterschätzte. Dass in der Gesamtgesellschaft der Samstag als Arbeitstag an Bedeutung verlor und nun den Menschen als Freizeit zu Verfügung stand, war den Fernsehleuten noch nicht ins Bewusstsein gekommen.

Die Samstags-»Sportschau« startete am 3. April 1965 und lief von 17.45 Uhr bis 18.30 Uhr. Anschließend folgten die populären Regionalsendungen wie »Hier und heute«, zu der sich das »Erste Programm« auseinanderschaltete. In der Zeit des Spielbetriebs der Bundesliga konzentrierte sich diese »Sportschau« auf den Fußball, während sonntags weiterhin das große Sportangebot berücksichtigt wurde. Je populärer die anfangs umstrittene Bundesliga wurde, desto populärer wurde die monothematische »Sportschau« am Samstag. Anders als das »Aktuelle Sport-Studio«, das vom ZDF pünktlich zum Start der Bundesliga eingerichtet worden war und das als live vor Publikum produzierte Veranstaltung starke Unterhaltungsakzente (Torwandschießen ab 1965) trug,[26] konzentrierte sich die »Sportschau« auf die Fakten. Unterhaltende Elemente wie das »Tor des Monats« kamen erst 1971 und der nach Popmusik geschnittene Clip mit dem Namen »Fußball-ett« 1974 hinzu. Neben den Zahlen, Daten und Namen des Spieltags wurden in den ersten Jahren maximal drei Spiele pro Samstag gezeigt. Diese wurden am Montag zuvor auf einer Schaltkonferenz der ARD-Sportredaktionen weniger nach Relevanz als nach technischen Bedingungen ausgewählt. Sie mussten beispielsweise in Stadien stattfinden, die in der Nähe von Landesrundfunkanstalten lagen. Das lag daran, dass die Berichte bis in die 1970er Jahre auf 16mm-Film aufgenommen wurden. Die belichteten Filmrollen mussten per Motorradkurier in die Funkhäuser gebracht werden, wo sie erst entwickelt, dann geschnitten, schließlich abgetastet, so in elektronische Signale verwandelt und dann live kommentiert ausgestrahlt wurden. Vereine wie Eintracht Braunschweig oder der 1. FC Kaiserslautern, die damals weitab von Funkhäusern lagen, kamen also nur bei Auswärtsspielen zu den Ehren eines Spielberichts mit bewegten Bildern.[27] Hingegen wurden Vereine wie der 1. FC Köln, Bayern München oder Eintracht Frankfurt wegen ihrer Lage bevorzugt.

Man behielt die Festlegung der Spiele auf der Schaltkonferenz am Montag allerdings auch bei, als die Berichte längst elektronisch produziert wurden, was zwar noch immer halsbrecherische Motorradfahrten oder teure Hubschrauberflüge erforderte, aber den Zeitdruck in der Postproduktion minimierte. Mittlerweile hatte sich nämlich eine empfindliche Eitelkeit und Rivalität zwischen den Landesrundfunkanstalten und vor allem den Sportreportern herausgebildet. Wer welche Spiele kommentieren und wer die »Sportschau« moderieren durfte, war umkämpft.[28] Denn die Kommentatoren und Moderatoren galten als Prominente, die man öffentlich hofierte und denen sich lukrative Nebengeschäfte eröffneten. Eine Folge war, dass sich die Leiter der Sportredaktionen automatisch selbst für die besten Reporter hielten, was sie im Falle von Rudi Michel (Süddeutscher Rundfunk) und Ernst Huberty (Westdeutscher Rundfunk) auch waren, während mancher ihrer Kollegen weder mit dem Fußball noch mit dem Medium etwas anfangen konnte, das aber dann wöchentlich beweisen durfte. Der Klub der »Sportschau«-Fußballkom-

---

23 Ebd., S. 96.

24 Vgl. die Aufstellung der Sendedaten in: Ebd., S. 105.

25 50 Jahre Sportschau (Anm. 12), S. 19.

26 Vgl. Josef Hackforth: Sport im Fernsehen (Anm. 17), S. 111f.

27 So erinnert es jedenfalls ein Fan. Vgl. Matti Lieske: Vergiss nie – Huberty! Die „Sportschau" – Ein Bekenntnis über Jahrzehnte. In: Bernd Müllender und Achim Nöllenheidt (Hrsg.): Am Fuß der Blauen Berge. Die Flimmerkiste in den 60er Jahren. Essen 1994, S. 150–153; hier, S. 151.

28 Vgl. den wie damals üblich ungezeichneten Artikel im »Spiegel«: Krieg der Telegötter. In: Der Spiegel (Hamburg), 11.3.1985, S. 174–175. Online abrufbar unter: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13512199.html (Letzter Abruf 11. 6. 2011).

mentatoren war lange Zeit eine geschlossene Männergesellschaft, dem bis in die Gegenwart keine Frau angehörte! Und bis Ende der 1990er Jahre kamen junge Männer wiederum nur hinein, wenn sie zuvor in der Senderhierarchie aufgestiegen waren. Umgekehrt konnte man aber aus ihr verbannt werden, wie es Ernst Huberty geschah, als er 1982 wegen einer Verfehlung vom WDR zum Chef des Regionalsports degradiert worden war.[29] Ihm folgte als Redaktionsleiter Heribert Faßbender nach, der dank seiner Anfangsmoderation »N'Abend allerseits« eine gewisse Popularität errang.[30]

Bedeutungsverlust: Als RTL mit »Anpfiff« kam

In den 1990er Jahren verlor die »Sportschau« an Bedeutung. Es begann schleichend. Für die Spielzeit 1988/89 hatte eine Bertelsmann-Firma die Rechte erworben und einen Teil der Rechte an den Konzernsender RTL weitergegeben. Den anderen Teil erhielt die ARD. Darauf hatte der DFB bestanden, da RTL noch nicht überall empfangen werden konnte. In den folgenden drei Jahren musste sich die »Sportschau« die Spiele mit der Fußballshow »Anpfiff« von RTL teilen. Sie wurde von Ulli Potofski moderiert und parallel zur ARD-Sendung ausgestrahlt. In den ersten Ausgaben dilettierte ein ehemaliger Bundesligastar als Ko-Moderator, dem man damals eine weitere Fernsehkarriere nicht zutraute – sein Name: Günter Netzer.[31] Ab der Spielzeit 1991/92 kam es für die »Sportschau« noch schlimmer. Der Kirch-Konzern hatte die Rechte erworben und gab sie komplett an seinen Sender Sat1 weiter.[32] Reinhold Beckmann, einer der jungen Männer, die gelegentlich sonntags die »Sportschau« moderierten, aber eben keine Spiele kommentieren durften, entwickelte für den Privatsender eine Sendung namens »ran«, die ab 18.00 Uhr ausgestrahlt wurde. Und die parallel gezeigte Samstags-»Sportschau« erlitt einen kräftigen Zuschauerrückgang.

Einen ähnlichen, aber nicht ganz so starken Bedeutungsverlust hatte die Sonntagsausgabe bereits Jahre zuvor erlebt. Als man in der ARD keinen Sendeplatz für die wöchentliche Endlos-Serie »Lindenstraße« fand, platzierte man sie auf dem Sendeplatz der »Sportschau« am frühen Sonntagabend um 18.45 Uhr. Zur Überraschung der selbstbewussten Sportredakteure war die Serie von Hans W. Geißendörfer mit dem Start im Dezember 1985 erfolgreicher als die Traditionssendung, die in den nachfolgenden Jahren mehr und mehr eingekürzt wurde. Heute dauert sie gerade einmal 30 Minuten. Zwar bot die ARD nach 1992 im Wettbewerb um die Bundesligarechte weiter mit. Aber an Kirch kam sie mehr als zehn Jahre nicht vorbei. Einmal konnte sie den Medienmogul zumindest ärgern. Der damalige WDR-Intendant Fritz Pleitgen initiierte 1998 eine neue Form der »Sportschau« und ließ von ihr eine Nullnummer produzieren, die er dem DFB vorstellte.[33] Die Fußballfunktionäre waren von dieser neuen Form so angetan, dass sie den Preis für Kirch gleich um mehrere Millionen erhöhten. 2002 ging der Kirch-Konzern Konkurs, was auch die Existenzgrundlage von Sat1 bedrohte.[34] Der Sender konnte und wollte 2003 die ausgehandelte Summe von 80 Millionen Euro pro Spielzeit nicht mehr zahlen. Zu einem deutlich verringerten Preis von 45 Millionen Euro griff nun die ARD zu.[35] Im WDR entwickelte man unter Leitung von Steffen Simon in wenigen Wochen eine neue »Sportschau«, die ab 2. August 2003 die Berichterstattung der Bundesliga übernahm. Simon gehörte zu den jungen Sportredakteuren, die vom öffentlich-rechtlichen System erst zu Sat1 wechseln mussten, um Karriere machen zu können. 2006 folgte er Heribert Faßbender als Sportchef des WDR nach. Als sein Berater bei der Neukonzeption der Samstags-»Sportschau« fungierte Reinhold Beckmann, der einige Jahre zuvor als Talkmaster ins Erste Programm zurückgekehrt war. Er übernahm mit Monica Lierhaus und Gerhard Delling auch die Moderation der Sendung.

Sich nach den Bedingungen des Marktes modeln

Die neue »Sportschau« kopierte einige Vorzüge von »ran«. So wird von allen Spielen berichtet und die Länge jedes Beitrags erst im Lauf des Nachmittags festgelegt. Die Sendung ist von den Spielberichten bis zum Studio visuell viel reichhaltiger und die Moderatoren lässiger und cooler, als es ein Ernst Huberty je war. Fußballpräsentation im Fernsehen ist heute eine Mischung aus Show und Sport. So erscheint es dann auch fast zwangsläufig, dass ab der nächsten Spielzeit mit Matthias Oppdenhövel als drittem Moderator neben Gerhard Delling und Reinhold Beckmann jemand verpflichtet wurde, der zuvor vor al-

---

29 In den zeitgenössischen Artikeln ist von einer Spesenaffäre die Rede, über deren Hintergründe WDR und Huberty schweigen.

30 Wie sehr Faßbender das Publikum polarisierte, merkt man dem ironischen Umgang mit ihm und seiner Sprache an. Vgl. Thomas Gsella und Jürgen Roth: So werde ich Heribert Faßbender. Grund- und Aufbauwortschatz Fußballreportage. 3. Auflage. Essen 2004.

31 Vgl. Dietrich Leder: Das Null-Zu-Null-Medium. Über den Start der Fußballbundesliga und seine Darstellung im Fernsehen. In: Funkkorrespondenz (Köln), Nr. 31,1988, S. P1–P3.

32 Vgl. Dieter Anschlag: Fußball, Fernsehen und Vermarktung. Auf der Suche nach dem verlorenen Augenmaß. In: Funkkorrespondenz (Köln), Nr. 30–31, 1991, S. 1–3.

33 Diese Ausgabe zeigte Pleitgen auch einigen Journalisten, unter denen sich der Autor befand.

34 Vgl. Thomas Clark: Der Filmpate. Der Fall des Leo Kirch. Hamburg 2002.

35 Vgl. Dietrich Leder: Die „Sportschau" und ihr Preis. In: Funkkorrespondenz (Köln), Nr. 27, 2003, S. 3–5.

lem Unterhaltungssendungen moderiert hatte. Er ersetzt Monica Lierhaus, die wegen einer schweren Krankheit 2009 die Moderation der Sendung abgeben musste. Eine große Schwäche von »ran« musste die neue »Sportschau« ebenfalls übernehmen. Angesichts der horrenden Rechtekosten wurde die Sendung mit Sponsorenhinweisen, Werbeinseln und einem Zuschauer-Beteiligungsspiel, das seinerseits mit Werbung für die ausgelobten Preise umrahmt ist, vollgestopft. Und damit die Zuschauer auch ja keinen Werbeblock verpassen, muss das wichtigste Spiel stets am Ende gezeigt werden, was die dramaturgischen Möglichkeiten stark einschränkt.

Obgleich sich die Rechtekosten mit dem Vertragsabschluss 2008 für die ARD weiter verteuerten, sank die sportliche Bedeutung der Samstags-»Sportschau«. Denn parallel zu ihrer Ausstrahlung hat die Deutsche Fußball-Liga (DFL), die in den 1990er Jahren das Rechtemanagement vom DFB übernommen hatte, seit der Spielzeit 2009/2010 ein »Spiel des Tages« um 18.30 Uhr angesetzt, über dessen Ausgang erst die »Tagesschau« um 20.00 Uhr berichten kann. Zudem darf die »Sportschau« von den fünf Begegnungen des Samstags erst nach 18.30 Uhr berichtet, weshalb sie ihre ersten Minuten ungewollt der dritten Liga widmet. Die beiden Sonntagsspiele wiederum werden nicht in der ARD, beispielsweise in einer denkbaren Spätausgabe der »Sportschau« zusammengefasst, sondern laufen in mehreren Sendungen in den Dritten Programmen. Dennoch ist die »Sportschau« weiterhin sehr erfolgreich. In Spitzenzeiten wird sie von mehr als sieben Millionen gesehen. Im Durchschnitt waren es in der Spielzeit 2010/11 immer noch mehr als 5,6 Millionen, darunter viele junge Zuschauer, die sonst das Erste Programm kaum einschalten.

Angesichts der permanenten Veränderungen des Bundesligabetriebs und der steigenden Kosten für die Rechte kann man keine gesicherten Aussagen über die Zukunft dieser Traditionssendung treffen. Sie muss sich permanent nach den Bedingungen des Marktes modeln und verändern. Vielleicht betonte sie deshalb in den letzten Jahren die eigene Geschichte. Das Jubiläum feierte man gleich mehrfach. Zuletzt in einer aufgezeichneten Show, die am 4. Juni zur klassischen Sendezeit um 18.00 Uhr im Ersten ausgestrahlt wurde. Durch sie führte Anne Will, die einige Jahre die Sendung moderierte, ehe sie zu den »Tagesthemen« wechselte. Ihr zur Seite stand der 84-jährige Ernst Huberty. Dass er in diese seine Sendung zurückkehrte, kann man als Zeichen der Versöhnung deuten – des WDR mit ihm und von ihm mit dem Sender, dem er eine seiner populärsten Sendungen beschert hatte.

Dietrich Leder, Köln

Geräte bedienbar machen. »Die Gesellschaft für Technische Kommunikation e.V.« (tekom)

Keiner mag Bedienungsanleitungen

Offenbar hat es nichts mit Intelligenz zu tun, ob jemand die elektrischen Geräte seines Haushalts bedienen kann: Der Chirurg und die Unternehmensberaterin klagen beide darüber, dass sie mit der neuen ISDN-Anlage nicht zurechtkommen. Selbst die viel beschriebene Teilung in die zwei Kulturen wird in der gemeinsamen Kapitulation vor der häuslichen Technik überwunden, die Rechtsanwältin und der Diplomingenieur, die Chemikerin und der Sozialarbeiter intonieren auf allen Partys das gemeinsame Lied von dem vergeblichen Kampf mit ihren Videorekordern. Warum kann sich nur eine kleine Minderheit der Menschheit dazu entschließen, die Anleitung zu lesen, bevor das Gerät in Betrieb genommen wird? Die Antwort ist simpel: Wer eine Musikanlage kauft, will möglichst bald Musik hören und nicht lesen. Verschärfend kommt hinzu, dass wir alle schlechte Erfahrungen mit Bedienungsanleitungen gemacht haben.

Wenn Entwicklungspsychologen recht haben, hat die Evolution uns nicht in erster Linie auf die Formulierung und Lösung mathematisch-logischer Probleme hin trainiert. Der Psychologe Paul Watzlawick hat vor mehr als 40 Jahren darauf aufmerksam gemacht, dass menschliche Kommunikation stets aus einem Inhalts- und einem Beziehungsaspekt besteht. Der Inhalt als das ‚Neue' in der Kommunikation kann schon mal nebensächlich werden. Kommunikation ohne Beziehungsaspekt dagegen ist nur mit großen Anstrengungen darstellbar. Bei Bedienungsanleitungen aber wird der Versuch gemacht, in natürlicher Sprache ohne Beziehungsaspekt zu kommunizieren, was damit beginnt, dass sich ein anonymes Gegenüber mit Imperativen und Infinitiven an den Gerätebenutzer wendet. Wenn wir aber im Alltagsleben etwas schildern, geschieht das fast nie rein sachlich. Meist werten wir und setzen sprachlich markierte Schwerpunkte nach unseren Empfindungen. Emotionslose Texte ohne jede Wertung wirken auf uns abweisend und langweilig. Bedienungsanleitungen sind solche Texte.

Die Unverzichtbarkeit von Bedienungsanleitungen

Seitdem elektrische Geräte verkauft werden, hat es auch »Technische Dokumentation« (so heißt das begleitende Papier) gegeben. Dort fanden sich neben einer Gerätebeschreibung und einem Schaltplan ein paar Warnungen vor dem Umgang mit elektrischem Strom. Mehr war nicht nötig, denn die Bedienung

des Gerätes war erheblich einfacher als heute, nicht nur weil der Installateur oder mindestens der Verkäufer eine Einweisung gab. Die Geräte waren meist größer und hatten deshalb auf ihrer Oberfläche viel Platz für die notwendigen Knöpfe und Bedienelemente. In einem »Telefunken Concertino« aus den 1950er Jahren des vorigen Jahrhunderts (mit magischem Auge und gemusterter Kunstseide vor den Lautsprechern) könnte man zirka sechs moderne Radios unterbringen. Bei einer Stereoanlage füllt allein das Aufzählen der Funktionen eines Radios (»Tuner«) eine ganze Seite im Inhaltsverzeichnis der Anleitung. Mit einem Telefon konnte man durch Drehen der Scheibe jemand anwählen und mit ihm sprechen und ein ankommendes Gespräch durch Aufheben des Hörers annehmen, mehr nicht. Zwar fängt die Kurzbedienungsanleitung des Basistelefons »Siemens Gigaset 2030« noch mit diesen beiden Möglichkeiten an. Doch dann beginnen die Funktionen nur so zu sprudeln: »Internes Gespräch«, »Wahlwiederholung manuell« und »Wahlwiederholung automatisch«, »Zielwahltasten speichern«, »Externgespräch intern übergeben«, »Externgespräch bei Anklopfen übernehmen«, »Intern Rücksprache halten« und »Lautstärke einstellen«. Außerdem bieten sich viele schöne Zusatzfunktionen an: »Stummschalten, Lauthören und Freisprechen«, »Telefonbuch erstellen und verwalten«, »Quittungstöne einstellen« und »Melodie für Halten aus-/einschalten«. Durch teilweise dieselben Tasten ist auch noch der Anrufbeantworter mit seinen vielfältigen Möglichkeiten, von »Ansage« bis »Raumüberwachung« zu bedienen. Erst die Digitalisierung hat es, so wie hier, ermöglicht, trotz immer kleinerer Geräteoberflächen immer mehr Funktion anzubieten. Dies aber ist nicht mehr sinnlich nachvollziehbar.

Die Geräteoberfläche reicht nicht mehr aus, um für jede Funktion eine Bedientaste vorzusehen. Die einzig mögliche Lösung ist, Funktionen durch Kombinationen von mehreren Tastenbefehlen erreichbar zu machen. Spätestens mit dieser Erkenntnis sind die Träume derjenigen zu Ende, die meinen, wir könnten in Zukunft wieder Geräte haben, die alle Bedienungsmöglichkeiten selbsterklärend anbieten. Die an sich notwendige Rückführung der Zahl der Funktionen, die die Geräte wieder bedienbar machen würde, stößt aber auf den Widerstand der Marketing- und Werbeabteilungen der großen Firmen, denn Geräte mit vielen Funktionen verkaufen sich eben besser.

Das Image von Anleitungen ist bei den Verbrauchern seit Jahren unverändert schlecht. Sie sehen sich allzu oft mit Texten konfrontiert, die den genauen Aufbau eines Gerätes beschreiben. Diese Art der Texte, die das technische Gerät begleiten, erklärt sich dadurch, dass die Texte von denselben Personen verfasst wurden, die das Gerät entwickelt hatten, was zunächst einmal plausibel erscheint, denn wer kennt das Gerät besser als der Entwickler. Die Kenntnis des Geräteaufbaus nützt dem Benutzer aber gar nichts, denn er will das Gerät ja nicht nachbauen, sondern benutzen, insbesondere wünscht er sich Hilfe, wenn er ein konkretes Bedienproblem hat. Hinzu kommt, dass es nur wenige gute Ingenieure und Techniker gibt, die auch gute Textautoren sind. Manches Importgerät haben offenbar Autoren beschrieben, die von einem gehört haben, der der deutschen Sprache mächtig sein soll: »Verbinden Sie das Kopfphon zu Wagenwinde, um Musik zu genießen. [...] Setzen Sie das Stereo Kopfphon in Kopfphon Wagenwinde ein, die Macht ist an, sonst die Macht ist ab.« (Beschreibung eines Mini-Radios). Solche nur von fern an die deutsche Sprache erinnernden Anleitungen sind allerdings in den letzten Jahren in Deutschland selten geworden. Denn die Erkenntnis, dass es nicht reicht, einen japanischen Text lediglich durch eine Computersoftware ins Deutsche übertragen zu lassen, setzt sich auch bei den Geräteherstellern in fernen Ländern allmählich durch.

Ein großes Berufsfeld: Technische Redaktion

Mit den Anleitungstexten für Geräte für Endverbraucher, also zum Beispiel für Rundfunk- und Fernsehgeräte und für Küchen- und Gartengeräte, haben wir aber nur einen kleinen Teil des riesigen Feldes der Technischen Dokumentation im Blick. Daneben gibt es noch den großen Bereich der Anleitungen für Maschinen und technische Großgeräte, die sich in aller Regel an Fachleute wenden, die solche Geräte aufstellen, bedienen und warten. Die Bedeutung der Anleitungstexte ist in diesem Bereich im Übrigen sehr viel größer als bei den sogenannten Consumer-Geräten. Wer die Anleitung für seinen DVD-Rekorder nicht versteht, kann vermutlich einige Funktionen des Geräts nicht nutzen, was zwar ärgerlich, aber nicht weiter gefährlich ist. Man mag sich aber lieber nicht ausmalen, was geschieht, wenn das Bedienungspersonal eines medizinischen Großgeräts die Anleitung nicht oder sogar falsch versteht. Über Opferzahlen in diesem Bereich und mit diesen Ursachen gibt es nirgendwo verlässliche Angaben; man weiß nur, dass es solche Opfer gibt.

Jedes Gerät, von dem Hefter auf dem häuslichen Schreibtisch und der Kaffeemaschine in der Küche bis zur Fertigungsstraße im Automobilbau oder dem Kraftwerk muss beschrieben werden, um es in Betrieb zu nehmen, zu warten und auch wieder zu entsorgen. Angesichts dieses enormen Aufgabenbereichs wundern die Zahlen der damit Beschäftigten nicht. Eine Umfrage im Frühjahr 2009 ergab, dass mindestens 84.356 Personen in der Techni-

schen Kommunikation beschäftigt sind. Das sind allerdings nicht nur Technische Redakteurinnen und Redakteure, also solche Personen, die verbale Texte verfassen, sondern zum Beispiel auch Technische Illustratoren.

Die Zahl der Personen, die in der Technischen Kommunikation in Deutschland beschäftigt sind, ist also höher als die Zahl der Journalisten, auch wenn man alle freiberuflichen Journalisten einbezieht. Die meisten der gegenwärtig in der Technischen Kommunikation arbeitenden Menschen sind irgendwie in den Job hineingerutscht und nur einige haben eine geregelte Umschulung für ihren Beruf durchlaufen. Inzwischen haben zahlreiche Fachhochschulen dieses Berufsfeld entdeckt und bieten Studiengänge wie »Technische Kommunikation« oder »Technische Redaktion« an. Das Gesamtfeld Technische Kommunikation wird von dem einschlägigen Fachverband, der »tekom«, so beschrieben: »Unter ‚Technischer Kommunikation und Dokumentation' werden nicht nur Gebrauchsanleitungen beispielsweise für technische Konsumgüter verstanden. Es geht ebenfalls um Online-Hilfen für Computerprogramme, Service- und Reparaturhandbücher, Computer-based-trainings und nicht zuletzt um technische Informationen im Internet. Zu den Kernbranchen Technischer Redakteure zählen neben technischen Konsumgütern der Maschinen- und Anlagenbau, der Fahrzeug- und Motorenbau, Soft- und Hardware sowie Wehrtechnik, Schiffsbau und Elektrotechnik. Eben alle Bereiche, in denen erklärungsbedürftige Industrieprodukte entstehen und einem Anwender plausibel gemacht werden müssen.«

Über 80 Prozent der in der Technischen Kommunikation Beschäftigten arbeitet in der Industrie, also bei den Unternehmen, die die Produkte herstellen, die sie beschreiben. Der Rest ist selbstständig oder bei Dienstleistern beschäftigt, also meist kleineren und mittleren Firmen, die im Auftrag von Herstellern deren Produkte beschreiben. Diese Unterscheidung ist für Art der Arbeitsplätze durchaus bedeutsam: Wer direkt bei einem Maschinenbauer arbeitet, beschreibt natürlich immer nur die Maschinen dieser Firma. Ist dagegen jemand Mitarbeiter eines Dienstleisters, so wird er vermutlich Geräte unterschiedlicher Hersteller beschreiben, je nachdem welcher Hersteller dessen Dienste in Anspruch nimmt.

Die Hauptaufgabe der Technischen Redakteure besteht darin, fachlich-technische Inhalte an Laien vermitteln zu müssen. Das gelingt ihnen oft schon bei den Bezeichnungen nicht. Da wird bei einem Kassettendeck ohne jede Erläuterung von »Primär- und Sekundärstromkreis« gesprochen; der »Reverseschalter (reverse mode)« wird so erklärt: »Mit diesem Schalter kann die Reverse-Betriebsart für Wiedergabe und Aufnahme eingeschaltet werden.« In dem Handbuch für ein Textverarbeitungssystem wird an verschiedenen Stellen von »Passwort«, »Codewort« und »Benutzerwort« gesprochen, obwohl immer dasselbe gemeint ist. Aber auch wenn man Bezeichnungsvariationen vermeidet, kann man Verwirrung stiften, wie das Benutzerhandbuch für ein anderes Programm zeigt: »Indem Sie die Druckformatvorlage des Dokuments mit der Druckformatvorlage der Dokumentvorlage verbinden, können Sie die Druckformatvorlage der Dokumentvorlage aktualisieren.« Dass zudem manche Anleitungen sachliche Fehler enthalten oder unvollständig sind, erklären Kenner der betrieblichen Arbeitsabläufe mit der Praxis, aus Gründen der raschen Markteinführung die Anleitung schreiben zu lassen, obwohl die Entwicklung des Geräts noch gar nicht abgeschlossen ist.

Der Fachverband

Es hat lange gedauert, bis sich die Ersteller von Technischer Dokumentation in einem eigenen Fachverband organisiert haben. Der Grund ist einleuchtend: Da die Dokumentationstexte zumeist von Entwicklern, also Ingenieuren, geschrieben wurden, gewissermaßen als Nebenaufgabe der eigentlichen Entwicklungstätigkeit, gab es gar kein Bewusstsein von einer eigenständigen Tätigkeit. Erst als auch Nicht-Ingenieure mit dem Abfassen von Technischer Dokumentation im ‚Hauptamt' betraut wurden, kristallisierte sich ein neues Berufsfeld heraus. Erst 1978 wurde in Stuttgart die »Gesellschaft für Technische Kommunikation e. V.« (tekom) gegründet. Der Zulauf war zunächst sehr verhalten: Nach fünf Jahren hatten sich ganze 50 Mitglieder eingeschrieben. Nach weiteren fünf Jahren waren es dann aber schon 500 und heute hat die tekom 7.500 Mitglieder (Stand: Ende 2010) und ist damit Europas größter Fachverband für Technische Kommunikation. Die Mitglieder sind Technische Redakteure, Technische Illustratoren, Übersetzer, Multimedia-Fachleute, Produktmanager, Marketingfachleute, Hochschullehrer und Studierende.

Als Vereinszweck hat sich die tekom in ihrer Satzung verordnet: »Die tekom entwickelt die Technische Kommunikation weiter und setzt sich für deren Qualität sowie die Erhöhung ihres Stellenwerts in Wirtschaft und Öffentlichkeit ein. Sie pflegt und entwickelt die von ihr geschaffenen Berufsbilder weiter.« Ein Schwergewicht ihrer Aktivitäten hat die tekom von Anfang an auf die Förderung von Aus- und Weiterbildung gelegt. Ihr und ihrer Lobby-Arbeit ist es zu verdanken, dass es inzwischen an 25 Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz Studiengänge gibt, die auf das Berufsfeld »Techni-

sche Dokumentation« vorbereiten. Da es auch auf absehbare Zeit viele Seiteneinsteiger in Berufe der Technischen Kommunikation geben wird, hat die tekom für den Bereich der Weiterbildung ein Rahmencurriculum vorgelegt, das als Orientierung für die Anbieter von Weiterbildungsmaßnahmen gedacht ist. Auch auf internationaler Ebene bemüht sich die tekom um die Professionalisierung der Ausbildung und um die Anerkennung von Abschlüssen.

Die tekom ist sehr aktiv, um Technische Kommunikation zum Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit zu machen und den Austausch von Wissenschaft und Praxis auf diesem Feld zu fördern. Dem dienen unter anderem zwei Buchreihen, die von der tekom herausgegeben werden: »Schriften zur Technischen Kommunikation«, bisher 15 Bände, und »tekom-Hochschulschriften«, bisher 18 Bände. Noch stärker auf die Bedürfnisse der Berufspraxis ist die Zeitschrift »technische kommunikation« ausgerichtet, die zweimonatlich im Umfang von zirka 70 Seiten erscheint und auch der innerverbandlichen Kommunikation dient. Außerdem gibt die tekom eine Reihe von Broschüren heraus, die Hilfen im Berufsalltag bieten (zum Beispiel »Leitlinie regelbasiertes Schreiben«, »Leitfaden Betriebsanleitungen«, »Richtlinie zur Erstellung von Sicherheitshinweisen in Betriebsanleitungen«, »DITA in der Technischen Kommunikation – eine Entscheidungshilfe zum Einsatz«).

Das wichtigste Forum für die innere Kommunikation ist das Web-Forum. Der auch in Zeiten des Internet unverzichtbaren direkten Kommunikation dienen die Tagungen der tekom; sie sind zugleich die größten Weiterbildungsmaßnahmen. Die Jahrestagung im Herbst hat regelmäßig etwa 3.000 Teilnehmer, die kleinere Frühjahrstagung zirka 350. Begleitend findet jeweils eine Messe statt, auf der zirka 180 Aussteller (Jahrestagung) Hard- und Software-Neuheiten und Dienstleistungen anbieten. In der Öffentlichkeit am stärksten beachtet wird der jährlich verliehene »Doku-Preis«. Nach einem aufwändigen Prüfungsverfahren werden gute Gebrauchs- und Betriebsanleitungen für Konsum- und Investitionsgüter sowie Online-Hilfen für Softwareprodukte ausgezeichnet. Auch die anderen Aktivitäten der tekom sind auf die weitere Professionalisierung der Berufe um die Technische Kommunikation und auf die Qualitätsverbesserung der Technischen Kommunikation gerichtet. Dazu gehören insbesondere die Mitarbeit in staatlichen und öffentlichen Gremien und die Zusammenarbeit mit anderen Verbänden und Organisationen.

Dass ein Hersteller aufgrund einer mangelhaften Bedienungsanleitung nach dem Produkthaftungsgesetz zur Rechenschaft gezogen werden kann, scheint allerdings auch trotz der intensiven Arbeit der tekom nur langsam in das Bewusstsein von Managern und Marketingfachleuten zu dringen. Anders wäre es kaum zu erklären, dass die Geräte in den großen Elektromärkten möglichst vorteilhaft präsentiert werden, bei der Frage nach der zugehörigen Anleitung die Verkäufer aber meist ratlos mit den Schultern zucken.

Weitere Informationen und Adressen: www.tekom.de

Jörg Hennig, Hamburg

Rezensionen

Hardy Gundlach (Hg.)
Public Value in der Digital- und Internetökonomie.
Köln: Herbert von Halem Verlag 2011,
392 Seiten.

Der Begriff Public Value ist zu einem Zauberwort geworden. Zauberlehrlinge und erfahrene Zauberer schärfen an dem Konzept ihre analytische Kunstfertigkeit, seit der Begriff 2004 in der Hexenküche der BBC erstmals für die Medien- und Kommunikationsbranche hochgekocht wurde. In jener Küche war noch ziemlich klar, wofür der Begriff gebraucht wurde: Zum Abschmecken eines großen Gerichtes, nämlich der Erneuerung der BBC-Konzession. Ein möglichst wissenschaftliches Konzept musste auf den Tisch, an dem sich vielerlei Stakeholder zuerst laben und später abarbeiten konnten und mit dessen Hilfe am Ende der Nachweis zu führen wäre, dass die Leistungen der BBC für die britische Zivilgesellschaft unabdingbar seien. Was elegant gelungen ist. Danach ist der Begriff aus der BBC-Küche entwichen und hat einen Eroberungszug quer über den Kontinent angetreten, der mit der Tagung der Fachgruppe Medienökonomie der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft vom 12. bis 14. November 2009 in Hamburg keineswegs seine finale Bestimmung erreichte. Vielmehr geistert das Zauberwort bis heute durch medienpolitische Debatten, Governance-Konzeptionen und nicht zuletzt durch unzählige Seminar- und Abschlussarbeiten von Studierenden der Kommunikationswissenschaft.

Doch welches ist genau der Inhalt und der Nutzen des kommunikationswissenschaftlich und medienpolitisch so inflationär genutzten Begriffs?

Hier kommt der Tagungsband der genannten Veranstaltung gerade zur rechten Zeit. Der Klärungsbedarf ist hoch und ebenso die Erwartungen an einen Titel, der über das aktuelle analoge Jammertal sinkender Reichweiten und Auflagen weit hinausweist und das Konzept in den Kontext der Digital- und Internetökonomie stellt. Wir schlagen den Band also voller Neugierde auf.

Die fünf Abschnitte, »Public Value und Drei-Stufen-Test«, »Zukunft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks«, »Public Value der Medien im Strukturwandel«, »Möglichkeiten und Grenzen von Public Value in der Marktwirtschaft« und »Corporate Social Responsibility (CSR) und Public Value« stellen die sorgfältige Choreographie der Beiträge durch den Herausgeber Hardy Gundlach unter Beweis. Auch die Zusammensetzung der Gruppe der Autorinnen und Autoren lässt auf die breite Basis schließen, die sich das Zauberwort unterdessen erschlossen hat. Staatliche Beihilfe, Europäische Wettbewerbspolitik, Werbenachfrage, Zeitungskrise, Markenmanagement, Wirtschaftsjournalismus und Medienkonvergenz – all diese Themen führen die Autorinnen und Autoren unterschiedlich zwingend auf das Zauberwort zurück. Hier dämmert dem Leser des Buches, dass eine solche thematische Heterogenität einer Klärung oder gar einem gemeinsamen Verständnis des Public Value Begriffs kaum zuträglich ist.

Und die Lektüre der einzelnen Beiträge bestätigt den Verdacht: Obwohl die Autorinnen und Autoren während der Tagung in Hamburg Gelegenheit hatten, das Zauberwort seiner Mystik zu entkleiden und um ein gemeinsames Verständnis zu ringen, kristallisiert sich kein Theoriekonzept heraus, das dem wissenschaftlichen Diskurs über Public Value ein höheres Maß an Verbindlichkeit und Theorietauglichkeit verleihen würde. Ganz im Gegenteil: Beim Versuch, die heterogenen Themen der einzelnen Kapitel an das (Tagungs-)Thema anzupassen, musste der Begriff manch recht unsanfte Beugung überstehen.

Bedauerlicher Weise wird in keinem Beitrag ein stringenter Versuch unternommen, den Begriff des Public Value gegenüber anderen Begriffen abzugrenzen oder mit einem erhöhten Verbindlichkeitsgrad zu definieren. Dabei wäre eine Klärung des Zusammenhangs etwa zwischen Public Interest und Public Value genauso ertragreich wie eine Diskussion des Verhältnisses von Public Value und Public Service Media. Der Herausgeber kommt in seinem Einleitungskapitel dieser Anforderung am nächsten, wenn er schreibt, dass sich Public Value als »Ausdruck des Interesses begreifen [lässt], Güter oder Dienste für ein übergeordnetes Bedürfnis zu erstellen« (S. 12). Gerade dieses Verständnis wäre anschlussfähig an bereits geführte Public Interest Debatten. Einzig Just/Latzer nehmen den Faden auf und stellen das Verhältnis von Public Interest zu Public Value zur Debatte: »Mit dem Public-Value-Konzept kommt es demnach zu einer theoretischen Betonung dessen, was der Einzelne wertschätzt, gegenüber dem, was für die Gesellschaft von Wert oder Interesse ist – eine ähnliche Debatte also, wie sie bereits zum

Konzept des Public Interest umfassend geführt wurde. Ist das öffentliche Interesse das, was den einzelnen Mediennutzer interessiert, oder was im Sinne von Argumenten der Meritorik im öffentlichen Interesse (Gemeinwohl) ist, aber zu wenig nachgefragt wird?« (S. 95)

Diese für die Theoriebildung höchst relevante Debatte wird von den anderen Verfasserinnen und Verfassern der Beiträge in dem Band nicht weitergeführt, vielmehr pflegen sie ihr jeweils eigenes Verständnis. Gerne und wiederholt wird Kurp (2008) in seiner Ratlosigkeit zitiert, wonach man nun tatsächlich noch nicht wisse, was unter dem Begriff zu verstehen sei (beispielsweise von Wippersberg, S. 182) – eine Bemerkung, geäußert auf dem Medienforum NRW, die weder eine bahnbrechende Erkenntnis wiedergibt noch den Ausfluss einer überzeugenden wissenschaftlichen Erkenntnis darstellt.

Serong setzt kurzerhand Public Value mit individuellem Nutzen gleich (S. 105 und 107), Kolo vereinfacht auf die Formel »Was einen Dienst am Gemeinwesen leistet, erbringt einen ‚public value' […]« (S. 256) und Funk/Pagel verzichten gleich ganz auf den Rückgriff auf Public Value und schreiben statt dessen über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

Auch die Quellen, auf die in diesem Band zur Begriffsgenese zurückgegriffen wird, dokumentieren Ratlosigkeit: Zeitungsartikel, Diskussionsbeiträge und Internetquellen überwiegen; eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung und Begriffsbestimmung bleibt der Band schuldig.

Dieser für die kommunikationswissenschaftliche Aufarbeitung des Public Value Konzeptes symptomatische Mangel bei der Begriffsdiskussion soll aber nicht die Verdienste in den Schatten stellen, die einzelne Beiträge des Bandes auszeichnen. So fasst der Beitrag von Thorsten Held in komprimierter und nützlicher Form die Debatte im Anschluss an den deutschen Beihilfekompromiss und die Drei-Stufen-Tests zusammen. Der ebenfalls sehr kenntnisreich verfasste Beitrag von Natascha Just und Michael Latzer weist über den deutschen Sprachraum hinaus und bringt die Beispiele Dänemark, Irland, Flandern (Belgien) und Österreich in die Debatte ein. Dieser europäische Vergleich über die viel häufiger diskutierten Fälle Deutschland und Großbritannien hinaus zeigt die mögliche konzeptionelle Vielfalt bei der Umsetzung der Vorgaben der Europäischen Union auf und eröffnet Handlungsspielräume für die nationalen Gesetzgeber bzw. Regulatoren.

Einen höchst relevanten, aber in der wissenschaftlichen Debatte bisher noch wenig beleuchteten Aspekt stellen Jan Krone und Tassilo Pellegrini ins Zentrum ihrer Ausführungen. Wer sich von dem sperrigen Titel des Beitrages nicht abschrecken lässt, wird mit einer originellen Hypothese belohnt: »Die Abkehr von der Netzneutralität im Internet führt aufgrund ihrer konzentrationsfördernden Wirkung, insbesondere für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk mit Public-Value-Auftrag im Internet, zu einem disruptiv-rückwärtsgerichteten Effekt auf die Öffentlichkeit einerseits und andererseits auf den Medienwettbewerb insgesamt.« (S. 203) Die theoretische Verknüpfung von Netzneutralität mit dem Wettbewerbsparameter der Konzentration eröffnet ein weites Feld für die medienökonomische Auseinandersetzung. Den beiden Autoren gelingt in der Folge eine durchaus überzeugende Argumentationskette, die über die in der Medienökonomie üblicherweise in den Mittelpunkt gestellten ‚klassischen' Massenmedien hinausweist. Je wichtiger das Internet als zusätzlicher Verbreitungsweg wird, je wichtiger aber auch Inhalte im Internet werden, die nicht von klassischen Medienunternehmen eingespeist werden, desto bedeutsamer wird die Frage nach den Machtverhältnissen im Internet. Neue Akteure, deren finanziellen und technologischen Kontrollmöglichkeiten das in der Massenkommunikation übliche Maß weit übersteigen, wachsen zu Schleusenwärtern heran, die in der Lage sind, »einen disruptiv-rückwärtsgerichteten Effekt auf die Öffentlichkeit und ihren gesetzlich/vertraglich geschützten Anspruch auf Information« (Krone/Pellegrini, S. 213) auszuüben.

Insgesamt vermittelt der Band einen guten Überblick über sehr unterschiedliche Aspekte und Perspektiven des Public Value Konzeptes. Die Beiträge – wie dies wohl bei Sammelbänden, die einer Tagung entspringen, nicht vermeidbar ist – weisen erhebliche Differenzen im wissenschaftlich-konzeptionellen Tiefgang auf. Die Autorinnen und Autoren haben sich redlich bemüht, die jeweils eigene wissenschaftliche Arbeit an das Tagungsthema und den Buchtitel anzupassen, was manchen besser, anderen weniger überzeugend gelungen ist. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Konzept des Public Value findet in dem Band allerdings leider nicht statt.

Die Unbeschwertheit angesichts der fröhlich-bunten Vielfalt der Begriffsverwendung weicht gegen Ende des Buches der ratlosen oder sogar ärgerlichen Erkenntnis, dass Public Value auch in der Wissenschaft (und nicht nur von der Medienwirtschaft) je nach Kontext und Erklärungsbedarf beliebig verwendet wird – das Zauberwort reiht sich ein in die mittlerweile lange Liste häufig verwendeter, aber beliebig definierter Begriffe in der Kommunikations-

wissenschaft, die ihren theoretischen Erklärungswert verloren haben.

Diese Heterogenität, die durchaus die Ratlosigkeit der schreibenden Zauberlehrlinge dokumentiert, mag auch den Herausgeber bewogen haben, am Ende des Bandes auf ein Fazit zu verzichten. Zu weit gehen die Themen auseinander, zu widersprüchlich und eigenwillig präsentieren sich die Public Value Konzepte, um einen gemeinsamen Nenner zu finden. Verständnis für den Fazit-Verzicht ist dem Herausgeber sicher.

Jo Trappel, Salzburg

Stephan Weichert/Leif Kramp/
Alexander von Streit
Digitale Mediapolis.
Die neue Öffentlichkeit im Internet
Köln: Herbert von Halem 2010, 211 Seiten.

Mit ihrem Buch wenden sich die Autoren an Leser, die sich mit Veränderungsprozessen von öffentlicher Kommunikation sowie Medieninstitutionen als ihren Agenten und dem Journalismus als Teilsystem beschäftigen. Der Interview-Band im Taschenbuchformat ist dabei sicherlich insbesondere dem Praktiker zugänglich: »Die Interviews beanspruchen«, wie es im Vorwort heißt, »nicht, den Medienwandel ganzheitlich abzubilden oder in irgendeiner Weise repräsentativ zu sein.« (S. 14) Jedoch verfolgen die Verfasser durchaus das Ziel, dass sich die Einzelbeobachtungen »zu einem aufschlussreichen Mosaik zusammenfügen lassen, das die künftigen Entwicklungen einer digital vernetzten Sphäre beschreibt, wie es sie bislang in dieser Art noch nicht gegeben hat.« (S. 14)

Die insgesamt 14 Interviews sind größtenteils während einer Studienreise durch die USA im Spätsommer/Herbst 2009 entstanden – also zu einer Zeit, in der Unsicherheit und wirtschaftliche Herausforderungen unmittelbar gegenwärtig waren. Zu den Gesprächspartnern gehören u. a. Jeff Jarvis, Chris Anderson und Tom Rosenstiel.[1] Der Leser spürt in den Interviews, wie auch in der zusammenfassenden Einleitung, einen ausgeprägten Tatendrang und eine positive Aufregung über das, was Journalismus und öffentliche Kommunikation zukünftig ausmachen kann. Insbesondere auf Potenziale von Multimedia und Plattformen des Social Web verweisen die Interviewpartner dabei zahlreich: »So groß dieser Umbruch der Informationsverteilung auch ist, so groß sind die Chancen für Medienmarken, wenn sie die neuen Distributionswege für ihre Inhalte konsequent nutzen.« (S. 73)

Gleichzeitig zeigt sich in den dokumentierten Dialogen und der Eingangsanalyse auch ein zentraler Zwiespalt. So wird erstens einerseits argumentiert, dass das Publikum (im Sinne von Maletzke) kein passives mehr sei, sondern an der Produktion und Distribution von Nachrichteninhalten partizipieren wolle (vgl. S. 41). Andererseits wird konstatiert, dass nur ein verschwindend geringer Anteil auf diese Weise auch tatsächlich aktiv werde (vgl. S. 52). Zweitens reiche es nicht aus, an tradierten Prinzipien des Journalismus festzuhalten (vgl. S. 37) sowie Arbeitsprozesse und Hierarchien von Print- auch bei Online-Medien abzubilden (vgl. S. 54). Gleichzeitig wird auf Professionalisierungs- und Erfolgstendenzen von Bloggern abgestellt, die im Prinzip Strukturen und Prozesse von Medienorganisationen implementieren, um am Markt erfolgreich agieren zu können (vgl. S. 74). Drittens würden kleine Projekte und Unternehmen, die Nachrichten produzieren, zahlreich entstehen. Folglich wäre öffentliche Kommunikation im Internet nicht mehr so zentralisiert wie bisher (vgl. S. 49). Demgegenüber stehe, dass es »im Internet immer schwieriger wird, […] einen sprichwörtlichen gemeinsamen Nenner dafür zu finden, was alles eine Gesellschaft verbindet« (S. 54). Das müsse »aus Sicht der Experten auch weiterhin vom Journalismus geleistet werden« (S. 54), indem die verschiedenen Kleinstangebote gebündelt werden (S. 59). Andererseits jedoch behaupten die Autoren »Markenbildung im Netz müsse […] keine gewaltigen Nachrichtenorganisationen im Hintergrund haben, sondern nur überzeugende Personen.« (S. 51)

Abzustellen wäre demnach also auf ein ‚Sowohl als auch' anstatt ein ‚Entweder oder'. Die bewährten Strukturen und Prozesse von Medienorganisationen – also das Ergebnis ihrer Professionalisierung – können Innovationen verhindern, ermöglichen aber gleichzeitig auch erst ihre Funktionen für die öffentliche Kommunikation und wirtschaftliche Tätigkeit. Zu den Professionalisierungstendenzen zählen dabei nicht zuletzt der systematische Aufbau und die Führung von Medienmarken. Darin machen Autoren wie Gesprächspartner das Potenzial aus, Medienprodukte von ihrem tradierten Trägerbezug loszulösen, Publika über unterschiedliche Kanal- und Zeichendimensionen an ihr Angebot zu binden und in einer wachsenden ‚Informationsflut' als verlässlicher Anker zu fungieren.

1 Jeff Jarvis ist US-amerikanischer Autor und Professor an der City University of New York's Graduate School of Journalism. Chris Anderson ist Chefredakteur des US-Magazins Wired. Tom Rosenstiel ist Autor und Gründungsdirektor der Forschungseinrichtung Project for Excellence in Journalism.

Der ‚Ankeraspekt' ist auch für das Buch selbst charakteristisch. Wer die dem Werk zugrunde liegende Serie bereits auf Focus Online gelesen hat sowie die einschlägigen Publikationen der Interview-Partner (z.B. »What would Google do?« von Jeff Jarvis oder »Free« von Chris Anderson) kennt, wird in dem Buch nicht viel Neues erfahren. Gleichwohl ist das Buch eine Verdichtung, eine kompakte Bündelung, die das eigenständige Suchen nach Quellen, das Verfolgen von Blogs substituieren kann. Es kann Diskursgrundlage sein, weil es ein klarer und abgrenzbarer Referenzpunkt ist, der die Flüchtigkeit des Digitalen durch seine physische Form aufhebt. Zudem: Bei Focus Online sind Teile der Buchinhalte kostenfrei für den Leser abrufbar (focus.de/digital/internet/digitale-mediapolis). Ein Markterfolg des gedruckten Buches wäre damit ein weiterer Indikator dafür, dass sich durch die Bündelung und physische Manifestation ein zusätzlicher Wert schaffen lässt.

Michael J. Eble, St. Augustin

Christiane Fennesz-Juhasz/
Gabriele Fröschl/Rainer Hubert/
Gerda Lechleitner/Siegfried Steinlechner (Hg.)
Digitale Verfügbarkeit von audiovisuellen Archiven im Internet-Zeitalter.
Beiträge zur Tagung der Medien Archive Austria und des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Dietrich Schüller zum 70. Geburtstag
Berlin: Lit-Verlag 2010, 104 Seiten.

Medienarchiven war lange Zeit ein regelrechtes Aschenbrödel-Schicksal beschieden. Erst mit der ‚digitalen Revolution' hat sich das Bild total geändert. Jetzt wollen alle den online-Zugang zu jenen Institutionen, die sie jahrzehntelang sträflich vernachlässigt haben. Und da es immer schon Ausnahmen gab – und Pioniere, die sich mit dem Status quo nicht abfinden wollten – kann man über eine Tagung zum Audiovisuellen Erbe in Wien am 27. Oktober 2009 ein kleines Büchlein mit 100 Seiten herausbringen, das sich mit der online-Öffnung der AV-Archive beschäftigt und zugleich dem langjährigen Leiter des Phonogramm-Archivs in Wien, Dietrich Schüller, zum 70. Geburtstag gewidmet ist. Dieses Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften fällt tatsächlich völlig aus dem Rahmen: Parallel zur Erfindung der Tonwalze und der ersten Schallplatten entstand 1899 eine Institution, die zu den ältesten Medienarchiven der Welt gehört – und das mit höchster wissenschaftlicher Einbindung. Allerdings gab es damals bereits den Stummfilm, 1924 startete die RAVAG ihre Radioprogramme in Österreich und ab ca. 1930 zog der Tonfilm das Publikum in seinen Bann.

Und doch dauerte es bis in die frühen 50er Jahre, bis auch diese Medien in bester Form archiviert wurden – das österreichische Filmarchiv, das auf eine Gründung durch den Librettisten der späten Richard-Strauss-Opern »Daphne« oder »Liebe der Danae«, Joseph Gregor, zurückgeht, ist bis heute unterdotiert; es fehlt ein Gesetz über die Pflichtbemusterung von AV-Erzeugnissen; und im Laufe der Jahre kam es zu einem »Wildwuchs«: das Film-Museum, die Phonothek, die Landeslichtbildstellen, die Fotosammlung der österreichischen Nationalbibliothek. Ab 1982 hat der Rezensent im ORF – parallel zu Österreich II – unter Hugo Portisch das Historische Archiv aufgebaut, um die zum Großteil damals noch im Ausland befindlichen Teile des AV-Erbes zugänglich zu machen. Als ich mich damals nach Verbündeten umsah, stieß ich rasch auf die Arbeitsgemeinschaft der Audiovisuellen Archive, wie Medien Archive Austria (MAA) damals hieß. Und wer gab dort den Ton an? Dietrich Schüller und Rainer Hubert von der Mediathek (dazu kam noch Prof. Gerhard Jagschitz vom Institut für Zeitgeschichte). Sie hatten beste Auslandskontakte zur IASA, zur FIAF und wie die einschlägigen Organisationen alle heißen. Und Dietrich Schüller galt auch dort als Experte, wo die Aufarbeitung der AV-Medien viel besser erfolgte: In Frankreich, in Skandinavien oder in den USA. Mit der Konvergenz der Medien durch die digitale Revolution zu Beginn der 90er Jahre schlug die Stunde dieser Pioniere. Jetzt wurden die AV-Medien nicht nur geschätzt, man wollte sie auf Knopfdruck benützen können. Mit dem Aufsatz »Audiovisuelle Forschungsquellen – eine besonders gefährdete Spezies«(S. 15–31) zieht Dietrich Schüller also so etwas wie seine Bilanz eines bewegten Forscherlebens. Der Aufschwung der AV-Archive setzte erst so richtig ein, als die »Digitale Revolution« nach jenen Materialien verlangte, die zuvor so lange vernachlässigt worden waren. Heute will man die AV-Dokumente von überall per Knopfdruck ansteuern und möglichst ohne Hürden im Internet suchen können. In dem vorliegenden Band werden erste attraktive Beispiele vorgestellt.

Die Phonothek in Wien – sie gehört heute zum Technischen Museum – bietet die Mittagsjournale des ORF aus den 70er und 80er Jahren. Und sie arbeitet an der Fortsetzung. In dem Artikel »www.journale.at: Von der Radiosendung zur Onlineplattform« von Anton Hubauer und Johannes Kapeller (S. 53–65) wird dieses attraktive Projekt vorgestellt. Unter dem Titel »Aufzeichnung auf Draht: Zur Langzeitsicherung einer Sammlung aus dem Nachlass von Helmuth Pommer« stellt Michaela Brodl die digitale Übertra-

gung einer Tondrahtsammlung des Südtiroler Volksliedspezialisten Pommer in den Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek vor (S. 31–37). Mit den ungelösten Problemen der Langzeitsicherung der digitalen Speicherungen beschäftigt sich Nadja Wallaszkovits im Beitrag »Qualitätsaspekte der Langzeitarchivierung von Archiven im Web« (S. 85–93). Die AV-Archive werden jedenfalls auch in Zukunft Pioniere wie Dietrich Schüller benötigen. Wir sind immer noch erst beim »Vorspiel« der digitalen Öffnung angelangt!

Peter Dusek, Wien

Bernhard Pörksen/Wolfgang Krischke (Hg.)
Die Casting-Gesellschaft.
Die Sucht nach Aufmerksamkeit
und das Tribunal der Medien
Köln: Herbert von Halem 2010, 352 Seiten.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis eines sogenannten Lehrforschungsprojektes, das die Herausgeber an der Universität Tübingen durchgeführt haben. 25 Studierende führten im Rahmen dieses Projektes Interviews mit verschiedenen Persönlichkeiten, die in unterschiedlicher Weise etwas mit Reality TV und im Besonderen mit Castingshows zu tun haben bzw. hatten oder sich zumindest als einschlägige Expertinnen und Experten in der Öffentlichkeit positionieren. Die Gründe für die Auswahl der GesprächspartnerInnen bleiben jedoch – wie auch die Konzepte und Ziele des Bandes oder der diesem Projekt zu Grunde liegenden Lehrveranstaltung – weitgehend unklar. Interviewt wurden in erster Linie diverse FernsehproduzentInnen, PR-ManagerInnen und andere im Produktionsbereich Tätige, Prominente und Semi-Prominente, selbsternannte Medienexperten, wie etwa Sascha Lobo, aber auch Wissenschaftler, die sich in populärwissenschaftlichen Diskursen hervorgetan haben, sowie zwei Teilnehmerinnen und ein Teilnehmer von Castingshows und Reality-TV-Sendungen. Dies ähnelt der perfekten Zusammenstellung für eine Talkshow, in der möglichst unterschiedliche Persönlichkeiten aufeinander losgelassen werden. Ob diese Ähnlichkeit bewusst gewählt wurde, sei dahin gestellt. Zumindest würde sich daraus eine nachvollziehbare Klammer konstruieren lassen, die dieser Publikation ansonsten zur Gänze fehlt. Die Interviews stehen nebeneinander, ohne logische Ordnung oder in irgendeiner Form aufeinander Bezug nehmend. Es existieren weder eine kommentierende Zusammenfassung am Schluss noch eine entsprechende Rahmung durch die Einleitung der beiden Herausgeber.

Die Einleitung an sich ist wie das Vorwort eher essayistisch angelegt. Es finden sich viele Verweise auf Zeitungsartikel und Essays, wenige jedoch auf einschlägige Fachliteratur wie etwa zu theoretischen Auseinandersetzungen mit Reality TV oder zu empirischen Studien auf Produktions-, Produkt- oder Rezeptionsebene. Auch wenn es sich bei diesem Lehrforschungsprojekt, wie mehrfach betont wird, um anwendungsorientierte Forschung handeln soll, scheint es doch etwas an wissenschaftlicher Basis zu mangeln. Die Frage »Was passiert mit dem eigenen Selbst, wenn man sich – getrieben von der Sucht nach Aufmerksamkeit, gefährdet durch die öffentliche Blamage – in das Spiegelkabinett alter und neuer Medien hineinbegibt?« (S. 9) soll gemäß der Herausgeber anhand aussagekräftiger Beispiele aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden. Diese Fokussierung wird jedoch nicht in allen präsentierten Interviews deutlich, zudem bleibt die Antwort darauf offen und unklar, weil die Interviewergebnisse weder kommentiert, reflektiert, geschweige denn analysiert werden. Nicht nur aus Perspektive der empirischen Medienforschung, sondern auch aus Perspektive guter journalistischer Praxis, die in diesem Projekt offenbar besonders im Mittelpunkt stehen sollte, ist das zu wenig. Auch wird in einigen Interviews zum Teil sehr suggestiv gefragt und besonders beim Interview mit Jo Groebel (S. 148–160) stellt sich außerdem die Frage, ob Beleidigungen ein Zeichen guter Interviewpraxis sind.

Letztendlich bleibt zu fragen, was dieses sogenannte Lehrforschungsprojekt eigentlich bringt. Die Herausgeber definieren es als »Projektarbeit unter Marktbedingungen« im Spannungsverhältnis zwischen »Theorie und Praxis, Wissenschaft und Anwendung, akademische[r] Reflexion und pulizistisch[em] Handwerk« (S. 11) Es fragt sich allerdings, ob angewandte Wissenschaft nicht mehr sein sollte als mehr oder weniger gelungene journalistische Interviews und wo vor allem bleibt dann – zumindest in der vorliegenden Publikation – die akademische Reflexion? Für Wolfgang Krischke sind die Interviews in diesem Band »angewandte Medienethnologie, denn sie werfen ein Licht in das Herz der Casting-Gesellschaft« (S. 345), und Bernhard Pörksen geht in seinem Statement noch einen Schritt weiter und fordert gar »eine neue akademische Disziplin: investigative Medienforschung, sie zeigt die Hinterbühne der Inszenierung« (Ebd.) Ob dies mit einer scheinbar wahllosen, schwer nachvollziehbaren und kaum diskutierten Vorgehensweise erreicht werden soll, bleibt angesichts des vorliegenden Bandes ebenso fraglich. Anwendungsorientierung und Praxisnähe mit Beliebigkeit gleichzusetzen, würde jedenfalls weder der Wissenschaft noch der (in diesem Falle journalistischen) Praxis gut tun.

Abschließend fragt sich, ob es tatsächlich sinnvoll ist, die Ergebnisse eines solchen Projektes in Buchform zu veröffentlichen oder ob ein anderes Medium, etwa ein Blog oder ein Wiki, nicht wesentlich geeigneter wäre. Die Herausgeber tun sich mit diesem Band jedenfalls wenig Gutes, genauso wenig wie der Verlag, der immerhin eine hervorragende Reputation als Fachverlag zu verteidigen hat.

Christine W. Wijnen, Wien

Meike Vogel
Unruhe im Fernsehen.
Protestbewegung und öffentlich-rechtliche Berichterstattung in den 1960er Jahren
Göttingen: Wallstein 2010, 408 Seiten.

Demonstrationen sind öffentliche Aufführungen. Sie sind mehr oder minder choreografierte Inszenierungen von Protest, allgemeiner formuliert von Widerständigkeit. Die Protestbewegungen, die unter der Chiffre »1968« eingeordnet werden, haben den öffentlichen Raum – Straßen und Hörsäle – besetzt. Doch davor stand die Herausforderung, Aufrufe zu drucken, Flugblätter zu verteilen und auf solche Weise Kommilitonen zu mobilisieren.

Wie die Proteste allerdings im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland gezeigt wurden, so die Kernfrage der Bielefelder Zeithistorikerin Meike Vogel, verweist auf durchaus konkurrierende Vorstellungen von Demokratie, die die jeweiligen Fernsehjournalisten vertraten. Vogel diskutiert in ihrer nun bei Wallstein erschienenen Dissertation »Unruhe im Fernsehen« die These, wonach die massenmediale Kommunikation der und über die Protestbewegungen selbst Teil des Phänomens (S. 8) gewesen sei und nicht von den Ereignissen getrennt werden könne. Die Verkettung von Berichterstattungen, Visualisierungen, Kameraeinstellungen und Kommentierungen tragen demnach maßgeblichen Anteil daran, dass 1968 sich als ein solches transnationales Kommunikations- und Medienereignis einprägen konnte.

Dabei unterscheidet die Autorin zwei dominante Rahmungen, die die unterschiedlichen Berichts-, Diskussions- und Kommentierungsformate durchzogen. Sie nennt zum einen die »Politische Qualität« der Protestbewegung und zum anderen die Aufrechterhaltung von »Ruhe und Ordnung« als grundlegende Bezugspunkte. Diese, so Vogel, dürften allerdings nicht, und ausschließlich, nur in Schwarz-Weiß-Gegensätzen gedacht werden (S. 296). Überzeugend wird dargestellt, inwiefern die »kontroversen Verortungen der Proteste unterschiedliche Vorstellungen des Politischen« (S. 297), also der Repräsentation durch Politiker und die Einforderung der Teilhabe seitens der Bürger, widerspiegelten. In dieser Auseinandersetzung habe sich dann auch der Typus des kritischen Fernsehjournalisten herausgeschält, der die Unruhe und die Abweichung von der Normalität als produktiv begriffen habe. Engagierten linksliberalen Fernsehjournalismus und Protestbewegung verklammert Vogel, indem sie die Wechselwirkung und die gegenseitige Verstärkung (S. 303) und Bestärkung hervorhebt. Hier versucht sie sich von Christina von Hodenbergs 2006 ebenfalls bei Wallstein erschienenen Arbeit zur Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit zwischen 1945 und 1973 abzusetzen. Hodenberg war bei der Bearbeitung der Politikmagazine »Panorama« und »Monitor« zu der Einschätzung gekommen, dass eine auf Konsens bezogene Verarbeitung schrittweise von einer Aushandlung von politischen und gesellschaftlichen Normen mittels Konflikten um Deutungen abgelöst wird. Vogel betont wesentlich stärker die konkreten Medieninhalte (S. 32) und stellt heraus, dass gerade »zeitkritische Ansätze« durch 1968 die Chance erhielten, »ihre Deutungen einer reformbedürftigen Politik massenwirksam zu verbreiten« (S. 303).

Kapitel II thematisiert unter dem Titel »Massenmedien als Herrschaftsinstrument«, die Ambivalenz der Aktions- und Medienstrategien der 68er Bewegung. Vogel schließt unter der Überschrift »Irritation und Polarisierung« daran die Rolle des Fernsehens im Kontext des Schah-Besuches und der Ermordung von Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 an. Die »inhaltlichen Rahmungen der Proteste im Fernsehen« (S. 173–245) gliedert die Autorin entlang der Parameter »Ruhe und Ordnung« sowie »politisches Potenzial« und ordnet diese nach Darstellungsgenres und nach redaktionellen Zuordnungen. Das fünfte Kapitel (S. 247–293) beschreibt dann die medialen Zuschreibungen und Bezeichnungskämpfe in der politischen Berichterstattung und der Darstellung der Proteste. Das ist Fleißarbeit, und die kleinen Mosaiksteine, die Meike Vogel aus den audiovisuellen Quellen der Rundfunkanstalten zugänglich macht, fügen sich auf bewundernswerte Weise elegant in die verklammernde Argumentation ein.

Die Autorin regt in den Schlussfolgerungen beiläufig an, doch auch fiktionale Stoffe entlang ihrer Prämissen zu untersuchen (S. 297). Vielleicht bietet sich auch schon an, und das wäre eine Anregung des Rezensenten, sich endlich einmal mit den späteren Kontroversen um die Jugendfernsehformate wie »Direkt« (ZDF), »Zoom« (SWF) oder »Baff« (WDR) zu beschäftigen. In diesen Prime-Time-Sendeformaten geht es in noch viel stärkerem Maße um die Aus-

handlung von Lebensstilen und Politisierungen und um die dargestellten generationellen, politischen und ästhetisch-kulturellen Konflikte.

Heiner Stahl, Erfurt

Sammelrezension

Gunther Eschke/Rudolf Bohne
Bleiben Sie dran!
Dramaturgie von TV-Serien
Konstanz: UVK 2010, 256 Seiten.

Arno Meteling/
Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hrsg.)
»Previously on …«
Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien
München: Fink 2010, 285 Seiten.

Die Serie galt lange Zeit als Trivialgattung des Fernsehens. Diese Einschätzung hat sich in den letzten Jahren stark verändert – vor allem durch inhaltlich anspruchsvolle, narrativ komplexe und/oder ästhetisch innovative (oder als solche wahrgenommene) Produktionen des so genannten »American Quality TV«. Daher verwundert es nicht, dass Fernsehserien zu einem Modethema der Medienwissenschaft geworden sind.[1] Dies führt auch dazu, dass allgemein Aspekte von Serialität (auch in der Literatur, im Film, im Comic etc.) verstärkt fokussiert werden. Mehrere Tagungen sowie die Einrichtung der DFG Forschergruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« (Göttingen/Hannover/Tübingen) belegen dies eindrucksvoll. Das neue Interesse für das Fernsehen und die Serie schlägt sich auch in Veröffentlichungen unterschiedlicher Ausrichtung nieder.

»Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien« von Gunther Eschke und Rudolf Bohne ist, anders als der Titel vielleicht vermuten lässt, keine filmanalytische Untersuchung narrativer Strategien der Zuschauerbindung. Vielmehr kann man das Buch zur so genannten Drehbuchliteratur zählen. Den Autoren geht es »um handwerkliche Regeln, um ein ‚Rüstzeug', um Erfahrungswerte, um Wirkungsprinzipien« (S. 12). Das Buch gliedert sich in die Abschnitte »Grundlagen der Seriendramaturgie«, »Exemplarische Sequenzanalyse«, »Praktische Hinweise« und »Ausblick«, wobei das Grundlagenkapitel mit 176 Seiten den eigentlichen Kern des Bandes bildet. In den »Praktischen Hinweisen« finden sich kurze Anmerkungen zu Ausbildungsmöglichkeiten, zum Aufbau eines Serienkonzepts sowie ein Interview mit den Chefautoren von »Verliebt in Berlin« zur Organisation der Stoffentwicklung. Den »Ausblick« stellen ein Beitrag von Frauke Schmickl und ein Interview mit Sven Miehe und Marco Knies über Internetserien bzw. narrative Webformate dar.

Im Kernkapitel wird besonders auffällig, dass die Autoren aus der Fernsehpraxis kommen. Eine Anbindung an den Fachdiskurs gibt es kaum, zitiert wird vorzugsweise Drehbuchliteratur (bspw. basiert das Genre-Kapitel »wesentlich« [S. 91] auf bislang unveröffentlichten Ausführungen zweier »Gute Zeiten, schlechte Zeiten«-Autoren!). Viele Begriffsklärungen sind unsystematisch, wenig reflektiert, spiegeln vor allem Erfahrungswerte oder persönliche Einschätzungen wider und machen zuweilen den Eindruck von Ad-hoc-Definitionen. Daher überrascht es nicht, dass die Autoren grundsätzlich eine Haltung einnehmen, nach der Erfolg – gemessen an der Einschaltquote – ein Indiz für ein gelungenes Serienkonzept ist. Entsprechend beginnt das Kapitel auch mit einem Abschnitt zur Massenwirksamkeit von Serien. Dies ist zwar legitim, doch reflektieren die Autoren dabei leider nicht, welche weiteren Aspekte für den Erfolg oder Misserfolg von Serien ausschlaggebend sind bzw. sein können. In diesem Sinne kann man ihren Ansatz als eine klassische Best-practice-Darstellung begreifen, die ex-post die Qualität eines Konzepts mit seinem Erfolg ‚erklärt' und daraus (vermeintliche) dramaturgische Prinzipien ableitet. Warum aber Serien, die in den USA sehr erfolgreich sind und neue Trends in der Serienproduktion gesetzt haben, zumindest zum Teil in Deutschland nicht funktionieren, wird – über Allgemeinplätze hinausgehend – nicht thematisiert.

Differenziert gehen Eschke und Bohne auf die Aspekte Figuren, Genre, Struktur und Erzählweise ein. Dass sie mit den Figuren beginnen, kommt nicht von ungefähr. Durch den gesamten Text zieht sich die Vorstellung, dass gute Figuren der Schlüssel zu einer erfolgreichen Serie sind. Allerdings zeigen sich hier auch Schwächen im Aufbau des Bandes: Die Autoren diskutieren in diesem Abschnitt bereits den Zusammenhang zwischen Figur, Genre, Struktur und Erzählweise, obwohl die drei letztgenannten Elemente noch nicht eingeführt sind. Zudem entsteht der Eindruck, dass eine Serie mit »guten« Figuren steht und fällt. Wie diese reißbrettartig konstruierten Figuren mit »Leben« zu füllen sind, damit sie auch glaubwürdige Figuren abgeben, und wie diese wiederum in überzeugende Geschichten eingebaut werden können, dazu sagt der Band recht wenig.

1 Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Die Bände der »Reading Contemporary Televison«-Reihe (I.B. Tauris), die »BFI TV Classics«-Reihe des British Film Institute, »Serial Television: Big Drama on the Small Screen« (Glen Creeber 2004), »Narrative Strategies in Television Series« (Hrsg. Gaby Allrath/Marion Gymnich 2005).

Didaktisch ist der Band durch häufige stichwortartige Kapitelzusammenfassungen gut aufbereitet. Zudem werden die Ausführungen an fünf beispielhaften Serien (»Desperate Housewives«, »Dr. House«, »Monk«, »Verliebt in Berlin« und »Doctor's Diary«) immer wieder konkretisiert. Allerdings wäre es auf der anderen Seite an der einen oder anderen Stelle hilfreich, weitere Beispiele zur Differenzierung (und auch als Gegenbeispiele für die eigene Argumentation) heranzuziehen. Dies geschieht jedoch nur in Ansätzen. Beispielsweise ziehen die Autoren die Serie »Lost« heran, um die »Erweiterte Ensemblestruktur« (S. 149ff.) zu erläutern.

Der von Arno Meteling, Isabell Otto und Gabriele Schabacher herausgegebene Band »Previously on …« fokussiert die »Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien«, wie es im Untertitel der Publikation heißt. Insgesamt finden sich 13 Aufsätze in den vier Abschnitten »Konjunkturen der TV-Serie«, »Temporale Formatierung«, »Intermediales Gedächtnis« und »Komplexe Zeiten«. Anders als bei »Bleiben sie dran!« handelt es sich bei dem Band um ein Werk, das sich an eine wissenschaftliche Zielgruppe richtet. Im Fokus stehen dabei narrative Analysen temporaler Aspekte des Seriellen (sowohl mit Blick auf die Erzählzeit wie auch mit Blick auf die erzählte Zeit). Neben eher allgemein ausgerichteten Artikeln etwa zu »Neue[n] Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien« (Kay Kirchmann), zur »Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit« (Gabriele Schabacher) oder über »Funktion und Gestaltungsmittel des Cliffhangers« (Tanja Weber/Christian Junklewitz) finden sich auch Beiträge zu spezifischen Serien wie »Spacecenter Babylon 5« (Tobias Haupts), »House M.D.« (Isabell Otto), »The Simpsons« (Oliver Fahle) oder »Lost« (gleich zweimal: Gabriele Schabacher). Gerade diese Mischung aus allgemeineren und spezifischeren Ansätzen zeichnet den Band aus.

Aus dem Konzept des Bandes heraus fallen die Aufsätze von Irmela Schneider und Harun Maye. Schneider befasst sich in ihrem Text »Medien der Serienforschung« vor allem mit der Geschichte der empirischen Zuschauer bzw. Zuhörerforschung der 1930er und 1940er Jahre, Williams »flow«-Konzept und Stanley Cavells »Tatsachen des Fernsehens«. Maye geht sogar zurück in das 19. Jahrhundert und befasst sich mit so genannten »Übersetzungsfabriken« für Kolportageliteratur und deren Bezug zu Soap Operas. Interessante, unerwartete Beiträge, die aber die Stringenz des Bandes unnötig aufsprengen.

Bei aller Qualität der einzelnen Beiträge, ist der Artikel von Tanja Weber und Christian Junklewitz hervorzuheben. Ihnen gelingt auf 22 Seiten eine extrem kompakte Synthese aus theoretischer Näherung und historischem Überblick. Sie analysieren Gestaltungsmittel und Funktionen des Cliffhangers vor allem auch – und das ist der große Gewinn des Textes – vor dem Hintergrund nationalspezifischer fernsehgeschichtlicher Genesen (USA, Großbritannien und Bundesrepublik Deutschland). Zwar können sie diese Spezifika nationaler Fernsehkulturen im Rahmen eines solchen Aufsatzes nur andeuten, doch sie zeigen damit das Potenzial und die Notwendigkeit eines solchen, die unterschiedlichen fernsehgeschichtlichen Entwicklungen respektierenden, breiten Blickes.

Schaut man – von den hier besprochenen Bänden zumindest teilweise abstrahierend – auf die aktuelle Forschungslage, so fällt auf, dass vor allem neue(re) US-amerikanische TV-Serien derzeit das Interesse der Wissenschaft wecken. Die Serienproduktion anderer TV-Nationen spielt oftmals keine oder nur eine unbedeutende Rolle. Dies gilt ebenso für fernsehhistorische und vergleichende Betrachtungen unterschiedlicher Entwicklungen und Traditionen von Serienstandards. Wie fruchtbar solche Analysen sein können, deuten Weber/Junklewitz in ihrem Beitrag an. Weber/Junklewitz brechen aus der aktuellen Verengung des wissenschaftlichen Interesses aus. Sie leisten damit einen großen Beitrag für Serialitätsforschung. Das Gros der Untersuchungen sind jedoch (mehr oder weniger) ahistorische Analysen narrativer Verfahren und Muster.

Die Bücher sprechen unterschiedliche Zielgruppen an. »Bleiben Sie dran!« vermittelt das Handwerk des Serienschreibens und richtet sich eher an (Serien-) Autoren und solche, die es mal werden wollen. Für die analytische, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Serien ist es daher eher nicht geeignet. »Previously on …« richtet sich hingegen eher an ein universitäres Zielpublikum. Konzepte der Zeitlichkeit werden umfassend erfasst, beschrieben und analysiert. Für die zukünftige Serialitätsforschung setzt der Band damit relevante Standards.

Christian Hißnauer, Göttingen

Florian Blum
Dynamik in TV-Wissensmagazinen.
Theorie und Praxis am Beispiel von Kopfball (ARD), Galileo (Pro7) und neues (3sat)
(= Forum Kommunikation und Medien 12)
München: m press 2010, 134 Seiten.

Die adäquate Vermittlung gehaltvollen wissenschaftlichen Wissens im Medium Fernsehen scheint zunehmend unmöglich, insofern Wissen, als Folge des wachsenden Unterhaltungsbedürfnisses der Rezipienten, vorrangig dynamisiert zur Darbietung kommt.

Florian Blum, Master of Arts in TV-Journalismus und freier Journalist, nimmt sich im vor-liegenden Band dieser Problemstellung an. Dabei liegt der Fokus nicht auf dem Rezipienten, dessen Unterhaltungsbedürfnis lediglich theoretisch gerahmt unterstellt wird. Im Zentrum der Betrachtung stehen vielmehr ausgesuchte TV-Wissensmagazine, die hinsichtlich ihrer Dynamik zur Unterhaltungserzeugung mit Früh (2007)[1] inhaltsanalytisch untersucht werden. Der Analyse liegt dabei die Frage danach zugrunde »inwieweit es der Einsatz dynamikfördernder Gestaltungsmittel in TV-Wissensmagazinen aktuell zulässt, gehaltvolles wissenschaftliches Wissen‘ zu vermitteln« (S. 2), während hypothetisch von einer zu hohen Dynamik ausgegangen wird (S. 64).

Auf theoretischer Ebene wendet sich die Arbeit nach einer Klärung des Wissensbegriffs folgerichtig dem Begriff der Dynamik zu. Dieser wird vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Rahmenbedingungen wie der Eventisierung der Gesellschaft, ihrer Erlebnisorientierung sowie einer Ökonomisierung der Aufmerksamkeit gefasst und die Dynamisierung der Fernsehangebote so als Reaktion der Macher auf eben jene gesellschaftlichen Gegebenheiten argumentiert. Dynamik erscheint dann als Stilmittel zur unterhaltsamen Wissensvermittlung, eines für den Rezipienten attraktiveren, sogenannten ‚Scientainment‘, dessen Präsenz jedoch unter Zuhilfenahme der Dual-Core-Theorie zugleich problematisiert wird. Daran anschließend widmet sich der Autor dem Wissenschaftsjournalismus. Hier stellt er zunächst die Diskrepanz zwischen einer angemessenen Vermittlung wissenschaftlichen Wissens und der medialen Zugänglichkeit des Vermittelten heraus, um darauffolgend nachrichtenwerttheoretisch Emotionalisierung und Personalisierung thetisch als entgegen einer adäquaten Vermittlung laufend zu setzen. Theoretisch dem Uses-and-Gratifications-Ansatz folgend und diesen mit dem Stimulus-Response-Modell verbindend, schließen Überlegungen zu dynamikfördernden Gestaltungsmitteln an, die in einem weiteren Schritt den Nachrichtenwertfaktoren Personalisierung und Emotionalisierung zugeordnet werden.

Als Bewertungsgrundlage der empirischen Analyse dient neben dem Kategoriensystem ein subjektiv anmutender Kriterienkatalog, der eine nach Prioritäten gestufte und für die Vermittlung gehaltvollen wissenschaftlichen Wissens zuträgliche Kombination der zuletzt erörterten dynamikfördernden Gestaltungsmittel, wie beispielsweise treibende Musik, treibender oder dramatisierender Schnitt, Vereinfachung der Sprechertexte, Wechsel von Haupthandlungssträngen, Einsatz von O-Tönen usw. vorschlägt.

Die Analyse der 30 durch eine Zufallsauswahl festgelegten Beiträge (bestehend aus je 10 Magazinstücken »Kopfball«, »Galileo« und »neues«) kommt zu dem Schluss, dass lediglich »Kopfball« – ob seiner geringen Dynamik in den festgelegten Kategorien – das Potenzial hätte, gehaltvolles wissenschaftliches Wissen zu präsentieren und zu vermitteln. »Galileo« und »neues« hingegen setzten auf ein niedriges Involvement sowie vor allem »Galileo« auf eine emotionalisierende und personalisierende Gestaltung. Die Sendungen entsprächen daher nicht den festgelegten Voraussetzungen.

Die Schwäche der Arbeit liegt auf der Hand, wird letztlich lediglich ein Potenzial für die Vermittlung wissenschaftlich gehaltvollen Wissens in den jeweiligen Sendungen ermittelt. Wie die Darbietung eines solchen gehaltvollen Wissens audiovisuell im Detail beschaffen sein könnte oder vielmehr müsste bzw. ob selbst eine themenspezifisch stark dynamisierte Inszenierung in der Lage sein kann, wissenschaftliches Wissen adäquat zu vermitteln, bleibt hingegen offen. Außerdem verschenkt die theoretische Grundlegung, die in ihrem Ansatz durchaus vielversprechend ist, aufgrund oft verkürzter Darstellung ihre Möglichkeiten.

Auch wenn der Spagat zwischen Theorie und Praxis, denn der Praktiker ist dieser Arbeit eingeschrieben, damit letztlich nicht voll zu überzeugen vermag, bietet Blum doch einen Ansatz zur Betrachtung dynamikfördernder Gestaltungsmittel und deren Auswirkung auf die Wissensvermittlung, den es weiterzuverfolgen lohnt.

Kathrin Lämmle, Mannheim

---

1 Werner Früh: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. 6. Auflage. Konstanz: UVK 2007.

Marcel Machill/Markus Beiler/
Johannes R. Gerstner (Hrsg.)
Medienfreiheit nach der Wende.
Entwicklung von Medienlandschaft,
Medienpolitik und Journalismus
in Ostdeutschland
Konstanz : UVK 2010, 430 Seiten.

Bestandsaufnahmen kennzeichnen zweierlei: Erstens müssen ganz viele Aspekte abgedeckt werden und zweitens werden bei der Bewertung so manche Details kritisch vermerkt. In der Summe werden jedoch die langen Entwicklungslinien oft bestätigt.

Bei dem von Marcel Machill, Markus Beiler und Johannes R. Gerstner vom Lehrstuhl für Journalistik II der Universität Leipzig herausgegebenen Sammelband »Medienfreiheit nach der Wende« ist dieses Bemühen erkennbar. Schließlich sind 435 Interviews mit Entscheidungsträgern und Meinungsführern, Journalisten, Filmproduzenten und Hochschulprofessoren geführt und ausgewertet worden. Daran haben 34 Projektmitarbeiter mitgewirkt. Den AbsolventInnen der Diplom- und Masterstudiengänge Journalistik sowie des Bachelors Medien- und Kommunikationswissenschaft gebührt Lob dafür, dass sie die einzelnen Beiträge so gewissenhaft recherchiert haben. Im Rahmen eines dreisemestrigen Forschungs- und Dokumentationsprojekts zu »20 Jahre Medienfreiheit in Ostdeutschland« sind die hier versammelten Artikel entstanden. Gerne hätte der Rezensent mehr über die studentischen AutorInnen erfahren.

Leitfadeninterviews bilden dabei die zentrale Datengrundlage für die Beiträge. Damit liege, so die Herausgeber in der Einleitung »die umfangreichste Befragung zur 20jährigen Entwicklung des ostdeutschen Mediensystems vor (S. 14).« Das klingt kräftig nach Eigenwerbung. Und außer einem wohltemperierten Überblick über die anschließend dargestellten Teilprojekte mag das Einleitungskapitel lediglich bereits Geschriebenes referieren. Es erscheint etwas zu lang geraten und verharrt in der Aneinanderreihung von Einzelpunkten. Es wird die Privatisierungspolitik der Treuhandanstalt kritisiert (S. 23–24), die die vorher bestehende Marktstruktur mit starken Bezirkszeitungen fortschrieb, ohne grundlegende Änderungen vorzunehmen.

Das trifft sicherlich die richtige Institution, aber dazu hätte man sich zumindest einen eigenen Artikel in dem Sammelband gewünscht. Sich darüber zu wundern, dass diese Akten im Bundesarchiv bis mindestens 2021 einen Sperrvermerk haben (S. 23), spricht nicht unbedingt dafür, dass die Herausgeber dieses Terrain wirklich begehen wollten.

Behandelt werden unter anderem die ostdeutschen Landespressegesetze und die Entwicklung der Rundfunkordnung (S. 75–97), die Entwicklung der offenen Kanäle und des Bürgerrundfunks in Ostdeutschland (S. 301–320), der Privatrundfunk (S. 253–270) und das Lokal- und Regionalfernsehen (S. 271–299), das Verhältnis von Förderpolitik und Filmwirtschaft (S. 321–338), der Arbeitsalltag und das Selbstverständnis von JournalistInnen in Ostdeutschland (S. 373–396) sowie die Ausbildung an Hochschulen und Journalistenschulen in Ostdeutschland (S. 397–427).

Das alles ist wichtig, und die Mühe der AutorInnen ist durchweg zu loben. Der Aufsatz zum Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt in Ostdeutschland (S. 125–188) liefert einen guten Einstieg in unterschiedliche Problemlagen. »Die Verleger prognostizieren einen Konzentrationsprozess bzw. eine verstärkte Zusammenarbeit der Zeitungen.« Dadurch drohe, so die vier Autoren Robert Büssow, Constanze Kretzschma, Stephan Lohse und Maike Neupert, »in der ohnehin hochkonzentrierten Zeitungslandschaft ein weiterer Verlust an publizistischer Vielfalt.« (S. 179) Schlüssig wäre es aus Sicht des Rezensenten gewesen, daran die Untersuchung zum Selbstverständnis ostdeutscher und westdeutscher Journalisten in Ostdeutschland anzuschließen. Dazu müsste man dann wohl die Veröffentlichung der Leipziger Kollegen vom Lehrstuhl Journalistik I[1] hinzuziehen. Das genau geschieht aber im vorliegenden Band aus unerfindlichen Gründen nicht.

In ihrem Beitrag über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Ostdeutschland kommen Inga Hoff, Anne Holzschuh, Victoria Lewandowski und Teresa Peters zu dem nachvollziehbaren Schluss, dass »anstatt mit der Neuordnung eine innovative Reform des öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems zu schaffen […] weitestgehend westdeutsche Strukturen auf die neuen Länder übertragen« wurden (S. 242). Das ist nun nicht gänzlich neu. Als gelungene Neugründung wird die Zusammenführung von RIAS und Stimme der DDR zum Deutschlandradio hervorgehoben. Aber auch dort habe sich der parteipolitische Einfluss erneut manifestiert, ohne grundsätzlich reformiert zu werden. Der Mitteldeutsche Rundfunk wird als weiteres Beispiel genannt, wobei die Neugründung positiv und der Parteieneinfluss negativ besetzt werden.

1 Michael Haller/ Lutz Mükke: Wie die Medien zur Freiheit kamen. Zum Wandel der ostdeutschen Medienlandschaft seit dem Untergang der DDR. Köln: Herbert von Halem Verlag 2010.

Claudia Reiser und Nadja Storz bieten einen knappen und ziemlich gerafften Überblick über die privatkommerzielle Hörfunklandschaft in Ostdeutschland (S. 253–270). Gegliedert wird nach Bundesländern, was die Verortung erleichtert. Richtigerweise wird die Lizenzierungspolitik bemängelt und die Strategien der großen Verlagshäuser kritisiert, mit denen diese in die neuen Hörfunkmärkte vorgedrungen sind. Das ist durchaus legitim, der Text bleibt aber bei einer bloßen Aneinanderreihung stehen.

Tobias Winzer stellt in seinem Text (S. 397–426) zunächst die Medienkompetenzprojekte der einzelnen Landesmedienanstalten vor und blickt auf die mehr oder weniger gelungene Einbindung in den Schulunterricht. Die Chancen und Potenziale von mobiler medienpädagogischer Arbeit sieht Winzer, vermerkt aber auch die eher prekären Beschäftigungsmodelle bei diesen Kleinstprojekten. Dabei wird ein Nichtvorhandensein medienpädagogischer Arbeit in der DDR postuliert. Daran kann Winzer dann begründen, warum es nach 1990 weder Personal noch Modelle gegeben habe, an welche die Landesmedienanstalten hätten anknüpfen können. Die Argumentation wirkt an dieser Stelle wie am Reißbrett entworfen und ausrechenbar klischeehaft. Im Gegensatz zu Winzer betonen Christine Wijnen (2008) und Daniel Süss, Claudia Lampert und Christine Wijnen (2009)[2] gerade die fortschrittlichen Ansätze der sozialistischen Medienpädagogik.

Der Abschnitt, welcher sich mit der Hochschul- und Journalistenausbildung beschäftigt, nennt die wesentlichen Entwicklungen und strukturellen Entscheidungen. Winzer gibt Einschätzungen von Hochschullehrern wieder, die die einzelnen Standorte prägen. Das bietet einen gut sortierten Einblick, wie sich die Disziplinen Medien- und Kommunikationswissenschaft in Ostdeutschland etabliert haben. Ferner stellt Winzer die Debatten um die Umwandlung des Leipziger Instituts für Journalistik zum Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig dar.

»Medienfreiheit nach der Wende« ist im besten Sinne ein Nachschlagewerk, in welchem sich Studierende schnell einen Überblick zu bestimmten Themen verschaffen können. Das dürfte dann sicherlich auch der Auflage helfen. Neues hat der Rezensent diesem Buch lediglich mit Blick auf die Filmförderung und Filmwirtschaft in Ostdeutschland und die Internetnutzung entnommen – wobei er sich mit diesen Aspekten bislang auch nur am Rande auseinandergesetzt hat. Lobenswert ist zu erwähnen, dass Studierende solche Themen innerhalb von Seminaren bearbeiten können. Negativ ist dagegen anzumerken, dass die Herausgeber aus diesem reichhaltigen Material keine darüber hinaus gehende Publikation zur Medienfreiheit und zum Transformationsprozess in Ostdeutschland entwickelt haben.

Heiner Stahl, Erfurt

Lutz Warnicke/Nadine Baethke/Juliane Wagnitz
Der Breitensport im DDR-Fernsehen.
Seine prinzipielle Berücksichtigung
in der Sportberichterstattung und die Leipziger
Turn- und Sportfeste als Fernsehhöhepunkte der
Breitensportbewegung
Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010,
237 Seiten.

Zwischen 2003 und 2007 förderte die DFG das Forschungsprojekt »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – Komparativ«, das in neun Teilprojekte gegliedert war. Die Ergebnisse dieser umfangreichen Studien wurden in bislang 37 Bänden der Reihe MAZ (Materialien, Analysen, Zusammenhänge) des Leipziger Universitätsverlags veröffentlicht. Der nun vorliegende Band 38 der Reihe zum Thema »Sportfernsehen« aus dem Teilprojekt 7 beschäftigt sich mit der Breitensport-Berichterstattung der DDR und schließt damit eine Forschungslücke, was in mehrfacher Hinsicht begrüßenswert ist. Ausgangspunkt für diese Untersuchung war die Diskrepanz zwischen der wissenschaftlichen Erkenntnis, dass die Berichterstattung über den Leistungssport der DDR vorwiegend sachlich und frei von ideologischen Deutungen erfolgt war, und den Aussagen einiger Zeitzeugen, die wiederholt eine völlig andere Erinnerung über die ideologische Inanspruchnahme des (Sport-) Fernsehens formulierten.

Eine Ausweitung der Forschungsfragen auf den Breitensportsektor war daher konsequent, wobei zwei zentrale Untersuchungsansätze verfolgt wurden. Im ersten Teil der Publikation steht die Frage nach der allgemeinen Bedeutung des Breitensports im Sportfernsehen der DDR im Zentrum; Gehalt und Gewichtung des Phänomens werden anhand einer empirischen Untersuchung von ausgewählten Sportstandardsendungen über einen Zeitraum von 1957 bis 1991 beurteilt. Die umfangreichen Resultate, die differenziert – zuweilen ein wenig unübersichtlich – dargestellt sind, dokumentieren eine Zäsur für

2 Christine W. Wijnen: Medien und Pädagogik international: Positionen, Ansätze und Zukunftsperspektiven in Europa und den USA. München: kopaed 2008. Daniel Süss/Claudia Lampert/Christine W. Wijnen: Medienpädagogik. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden: VS-Verlag 2009.

das Jahr 1964. Bis zu diesem Zeitpunkt lag die Darstellung des Breitensports »teilweise sogar über dem Programmanteil des Leistungssports« (S. 86), wobei vor allem die Ratgeberformate das Thema Breitensport aufgriffen. Ab 1965 ergab sich eine deutliche Verringerung der Berichte über Breitensport auf 17 Prozent. Das lässt die klare Schlussfolgerung zu, dass »der Breitensport im Verhältnis zum bedeutungsvolleren Leistungssport hinsichtlich seiner Darstellung im Sportfernsehen kaum berücksichtigt« wurde (S. 85). Zu den inhaltlichen Schwerpunkten der Standardsendungen gehörten die Mobilisierung der Bevölkerung hinsichtlich einer sportlichen Betätigung sowie die Begleitung von Breitensportkampagnen. Die größte Aufmerksamkeit in der Berichterstattung galt den Massensportveranstaltungen, deren Anteil an den Sendezeiten sich bereits ein Jahr im Voraus des Ereignisses deutlich erhöhte.

An diesem Punkt setzt die zweite empirische Untersuchung an, die die Leipziger Turn- und Sportfeste als Fernsehhöhepunkte der Breitensportbewegung der DDR zum Gegenstand hat. Sowohl alle vorbereitenden und organisatorischen Maßnahmen im Hintergrund der Veranstaltungen als auch die tatsächliche Programmstruktur wurden hier analysiert. Wie im ersten Teil der Publikation bezieht sich auch hier die komplexe Auswertung auf umfangreiche schriftliche Quellen, die zum Thema Breitensport im Fernsehen der DDR vorliegen. Ein Schwerpunkt lag dabei auf der Auswertung der Sendebücher des Deutschen Rundfunkarchivs in Potsdam-Babelsberg hinsichtlich Art, Inhalt und Dauer der einzelnen Beiträge. Besonders lobenswert ist hier, dass für die Dokumentenanalyse auch Materialien des Bundesarchivs, die Sitzungsprotokolle des Staatlichen Komitees für Fernsehen und Akten des Deutschen Turn- und Sportbundes herangezogen wurden. Ergänzt wurde diese breite Materialbasis noch durch drei Zeitzeugen-Interviews, wobei man die Feststellung, dass auf diese Weise »ein recht objektives Bild der Arbeitsabläufe in der Sportredaktion gezeichnet« (S. 130) werden könne, relativieren muss.

Aufgrund der festgestellten »markante(n) Modifikationen in der medialen Umsetzung« ergab sich für die Berichterstattung über die Leipziger Turn- und Sportfeste eine Einteilung in drei Zeitphasen: »Die frühen Jahre« (1954, 1956, 1959), »Nach dem Mauerbau« (1963, 1969) und die »Honecker-Ära« (1977, 1983, 1987). Die Veränderungen in der Programmorganisation und -struktur werden auch vor dem Hintergrund gesellschaftpolitischer Einflüsse eindrucksvoll dargestellt. Die These, dass »die DDR mit Hilfe der Turnfeste von den wahren Gegebenheiten im Massensport ablenken und der Weltöffentlichkeit die Existenz einer allen Interessen gerecht werdenden Breitensportbewegung vortäuschen« wollte (S. 205) scheint plausibel, bedarf aber aus historischer Sicht einer weiteren Differenzierung. So ist die »bewusste Vernachlässigung« (S. 97) bzw. sogar »Verhinderung« (S. 205) des Breitensports zugunsten des Leistungssports durch die DDR-Führung nicht zwingend als Besonderheit des sozialistischen Systems zu sehen, sondern diese politische Prioritätensetzung gab es durchaus auch in Westdeutschland, zumal der Sport in der Nachkriegsära seine unpolitische Autonomie forderte. Darüber hinaus sprechen die genannten Mitgliederzuwächse und Kampagnen eine andere Sprache. (S. 33) Die Täuschungsabsichten lagen daher vermutlich weniger auf dem Gebiet der funktionierenden Breitensportbewegung als vielmehr auf der Demonstration nationaler Verbundenheit, Gemeinschaft, Disziplin und organisatorischem Geschick.

Inwieweit das Fernsehen für die propagandistischen Intentionen der DDR-Führung tatsächlich nach innen und außen verbreitend wirkte, muss allerdings offen bleiben. Umfrage-Ergebnisse von Zuschauern liegen nur für die letzten Jahre vor, so dass die genannten Schlussfolgerungen einer Einschränkung bedürfen. Stark politisch-motivierte Veranstaltungsteile der Turn- und Sportfeste, wie zum Beispiel die Fahnenweihe und der Zapfenstreich, erreichten in den 1980er Jahren auch aufgrund der späten Sendezeiten nur ein kleines Publikum (S. 204).

Die Darstellung der beiden thematisch sinnvoll verknüpften Untersuchungen bietet alles in allem viele ausführliche Informationen und Hintergründe bis hin zu detaillierten Beschreibungen medientechnischer Abläufe. Das Missverhältnis zwischen einem offiziell propagierten Breitensport auf der einen Seite und dem tatsächlichen Programmangebot auf der anderen Seite wird nachvollziehbar dargelegt. Im Gegensatz zum Leistungssport, der sich aufgrund seiner ‚Eigenlogik' für politische Ziele nicht vollständig instrumentalisieren lasse, sind nach Meinung der AutorInnen die Turn- und Sportfeste »in einmaliger Weise« für ideologische Zwecke genutzt worden »und nahmen dadurch eine Sonderrolle in der Sportberichterstattung ein (S. 205)«. Dieses Fazit verweist aber zugleich auf die allgemeine Wirkungsgeschichte von Massensportveranstaltungen, die seit dem 19. Jahrhundert, in der NS-Zeit und in diktatorischen Regimen Parallelitäten in Gestaltung und Zeremoniell aufweisen und für politische Funktionen instrumentalisiert wurden. Daran anknüpfend bieten die vorgelegten Studien eine hervorragende Basis für weitergehende Forschungsarbeiten für die mediale Darstellung von Breitensport-Großereignissen u.a. auch für die BRD.

Gabi Langen, Köln

Anna Souksengphet-Dachlauer
Text als Klangmaterial.
Heiner Müllers Texte
in Heiner Goebbels' Hörstücken
Bielefeld: transcript 2010, 480 Seiten.

Die mediale Verarbeitung der Texte von Heiner Müller in den Hörstücken von Heiner Goebbels stellt einen zentralen Entwicklungspunkt für das deutsche Hörspiel und womöglich sogar für die Ästhetik des Radios schlechthin dar, denn wie der Begriff »Hörstück« zum Ausdruck bringt, blieb es formal nicht beim Hörspiel. Goebbels nahm Müllers Texte zum Anlass, die Verbreitung über Funkwellen durch realweltliche Inszenierungen, durch musikalische Ausdeutungen und Prinzipien des Samplings von Sprache und Klang zu erweitern. Goebbels selbst unterfütterte die hörbaren ästhetischen Statements seiner Studioarbeit vielfach mit eigenen theoretisch-ästhetischen Positionen, und Wolfgang Sandner ergänzte 2002 mit einem weit gefächerten Aufsatzband zu Goebbels Arbeit interdisziplinäre Perspektiven. Anna Souksengphet-Dachlauer wirft nun erstmals einen tieferen Blick auf die Frage, welche Art von Transformation literarische Texte bei ihrem Übergang in »akustisches Material« (S. 17) und schließlich in eine zeitgenössische radiophone Kunstpraxis durchmachen. Als Literatur- und Medienwissenschaftlerin hat die Autorin ihr Hauptaugenmerk auf den Text gelegt. Das gelingt ihr gut, lässt aber bei einem Gegenstand, der dem Feld der akustischen Kunst angehört, unweigerlich wesentliche Aspekte unbeleuchtet.

Das Buch widmet sich nach der theoretisch-methodischen Herleitung in einem knappen Kapitel zuerst den Einflüssen von Hörspiel und Theater in ihrem geschichtlichen Kontext auf Heiner Goebbels' Arbeit. Von Bert Brecht und O-Ton-Hörspiel bis Digitalisierung und Musik werden hier Goebbels' Herangehensweise und Handwerkszeug konzis beschrieben. Nur wenn es um Musik geht, knirscht es gelegentlich ein wenig (z.B. die Charakterisierung von »Neuer Musik« auf S. 44 und der Begriff der Dissonanz auf S. 79). Das dritte Kapitel widmet sich dem Verhältnis der beiden »Heiner«. Die große Bedeutung mythischer Stoffe etwa wird unter Referenz auf Ausführungen von Bettina Gruber dargelegt. Auf Äußerungen von Goebbels selbst beruht die Beschreibung der Art und Weise, in der Goebbels mit Müllers Texten in seinen Produktionsprozessen verfährt, nämlich häufig Bruchstücke nach eigenen Kriterien zusammenzufügen.

Goebbels eigenes Vorgehen bei der Arbeit an einem Hörstück nimmt Anna Souksengphet-Dachlauer denn auch schlüssigerweise als ersten Schritt ihrer Untersuchungsmethode auf. Sie analysiert die acht Hörstücke, die nach Texten von Müller entstanden, u.a. auf klanglich-rhythmische Elemente in Worten, Syntax und Typographie, berücksichtigt Kontexte, intertextuelle Bezüge und Bezüge zu anderen Werken Müllers und bildet dies schließlich auf tragende Themen wie Krieg, Verrat und Deutschlandbild in Müllers Werk ab. Mit diesem analytischen Raster erarbeitet die Autorin eine tabellarische Analyseübersicht, die fast 200 Seiten des Anhangs füllt und wertet diese im Analysekapitel des Textteils auf knapp 180 Seiten ganz im Sinne einer textbezogenen Analyse aus.

Mit der auditiven Ebene hat es Anna Souksengphet-Dachlauer zugegebenermaßen nicht leicht. Methoden zur Untersuchung der Audioästhetik des Radiophonen sind rar. Den tragfähigsten, aber auch mehr oder weniger überhaupt einzigen Ansatz von Götz Schmedes, übernimmt sie in Teilen, verzichtet aber schließlich doch bewusst auf dessen Tiefe der Analytik audiogestalterischer Mittel und bleibt, zugespitzt gesprochen, in der Unterscheidung zwischen Sprache, Geräusch und Musik hängen. Sie wagt es nicht, ein eigenes, dem Gegenstand angemessenes Kategoriensystem zu entwickeln, z.B. untergliedernd in Medienfundstücke, Alltagsklänge und Studioästhetik, wie sie für Goebbels' Arbeit naheliegend wäre. Auch eine Systematik unterschiedlicher Sprechformen (S. 85) von Manfred Mixner — sei diese bislang auch nur thesenartig formuliert — wird als in der Praxis nicht durchführbar abgelehnt. Stattdessen benutzt die Autorin ein Kategoriensystem, das teils zu schematisch und damit aussagefrei, teils wiederum normativ und damit überinterpretativ wirkt. Zudem scheint dieses System vom Himmel zu fallen, die Autorin diskutiert es in keiner Silbe methodenkritisch.

Aus der Sicht des Audiokulturforschers erfüllt Anna Souksengphet-Dachlauer das Ziel der Arbeit damit nur zum Teil. Es gelingt ihr durchaus, »das Verhältnis der Elemente hinsichtlich ihres quantitativen Einsatzes und ihrer semantischen Qualität« (S. 86) zu beleuchten und vor allem darzulegen, wie Müllers Texte in Goebbels' Skript oder praktischen Produktionsfluss eines Hörstücks übergehen und sich dabei ihre Struktur sowohl abbildet als auch wandelt. Goebbels' Hörstücke sind aber trotz ihrer intensiven textlichen Fundierung auditive Kunstwerke, und die Bindung an musikalische Prinzipien ist nur bei wenigen Radiokünstlern so bedeutsam wie bei ihm. Das Auditive schon im Transkriptionsprozess weitgehend außen vor zu lassen, muss daher unbefriedigend bleiben. Anna Souksengphet-Dachlauer vertritt den Standpunkt, dass die inneren Zusammenhänge »Akustischer Kunst« nicht »Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Analyse sein«

könnten (S. 277). Dem ist entgegenzuhalten, dass bei einem intermedialen Gegenstand wie den Hörstücken von Heiner Goebbels eine monomediale, nämlich ernsthaft nur literaturwissenschaftliche Betrachtung eben nicht genügen kann. Einen Baustein zum Verständnis eines der wichtigsten deutschen Radiokünstler liefert die Arbeit aber durchaus.

Golo Föllmer, Halle